

Direction des bibliothèques

AVIS

Ce document a été numérisé par la Division de la gestion des documents et des archives de l'Université de Montréal.

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

This document was digitized by the Records Management & Archives Division of Université de Montréal.

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal

Une gravité céleste : espace, identité et écriture chez Hélène Dorion

par
Rosalie Lessard

Département des littératures de langue française
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Maître ès arts (M.A.)
en littératures de langue française

Août 2007
© Rosalie Lessard, 2007



Université de Montréal

Ce mémoire intitulé :

Une gravité céleste : espace, identité et écriture chez Hélène Dorion

présenté par :

Rosalie Lessard

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Lucie Bourassa
présidente-rapporteuse

Pierre Nepveu
directeur de recherche

Pierre Popovic
membre du jury

Résumé

Pour plusieurs penseurs, le tournant des années soixante voit l'avènement d'une nouvelle ère historique et d'une conception de l'art inédite. Dans les sociétés occidentales, on assiste alors à un bouleversement suivi d'une redéfinition des concepts d'individu, d'espace et d'art, ébranlés aussi bien par des changements socioculturels et techniques que par le discours critique de la modernité. Ce mémoire s'intéresse au rapport qu'entretiennent la culture contemporaine et l'œuvre poétique d'Hélène Dorion (et plus spécifiquement deux grands recueils des années quatre-vingt-dix, *Un visage appuyé contre le monde* et *Sans bord, sans bout du monde*). Si, d'une part, le traitement des thématiques spatiales et identitaires révèle des questionnements, des valeurs, des bribes d'un imaginaire propre à la condition de l'homme contemporain, le travail formel de la poète relève d'autre part d'une conception « postmoderne » de l'art.

Les deux premiers chapitres de ce mémoire présentent une lecture des lieux. J'y analyse les représentations spatiales chères à Dorion et, plus concrètement, les figures du passage, de la ruine et de l'illimitation. Le chapitre suivant est consacré au paradigme identitaire et montre que la quête d'authenticité du sujet prend la forme d'un voyage à travers l'altérité. Enfin, dans les chapitres finaux, j'étudie les métaphorisations de l'écriture chez Dorion, à partir desquelles je tente de drainer des fragments de sa poétique, qu'éclaire un arrimage aux théories postmodernes.

Mots-clés : Hélène Dorion, poésie, Québec, contemporain, identité, espace, lyrisme, éthique, postmodernité.

Abstract

Several thinkers consider the sixties as a historical turning point for the arts. Western societies witnessed a disruption and a redefinition in the concepts of self, space and art, newly challenged by technical and sociocultural changes as well as by the modern times critical thinking. This work investigates the relation between contemporary culture and the poetry of Hélène Dorion (more specifically, two major works of the nineties, *Un visage appuyé contre le monde* and *Sans bord, sans bout du monde*). If the use of space and identity themes in contemporary culture bring up questions, values and fragments of postmodern imagination, the poet's formal work results from a postmodern conception of art.

The first two chapters of this thesis explore locations by analyzing the space representations valued by Dorion; more precisely, passage, destruction, and illimitation. The following chapter is about the identity paradigm, and shows that the search for authenticity conducted by the subject is a journey through alterity. Finally, the last chapters focus on the metaphorization of Dorion's writing, from which fragments of her poetic will be identified in the light of postmodern theories.

Keywords: Helene Dorion, poetry, Quebec, contemporary, identity, space, lyric, ethic, postmodern.

Table des matières

Résumé	I
Abstract	II
Table des matières	III
Liste des abréviations	VI
Remerciements	VIII
Introduction :	1
 ESPACE	 8
 Chapitre I : Lieux de passage	 9
Seuil ininterrompu	9
Amarrés	13
La maison de pas	18
Passage	19
Passage : dynamisme naturel	21
Passage : concept temporel	22
Passage : principe d'habitation du paysage	25
Corridors et couloirs	26
Les non-lieux	30
Chemin	33
Passerelles	36
Infini	38

Chapitre II : Sans frontière	44
Berlin	44
Ruine et temps	52
L'Histoire en ruine	53
L'érosion du paysage naturel	57
De la ruine au terrain vague	60
La maison ouverte : une génération de sans-abris	61
La maison de l'être	67
Excès d'espace	70
La gare du monde	71
IDENTITÉ	74
Chapitre III : Une main dans l'univers	75
Narcisse	75
Éphémère	79
Figures de l'échange	84
Amour et identité	85
Gravité	88
Lyrisme critique	91
Amour et humanité	92
« Je t'aime, donc je suis. »	94
ÉCRITURE	97
Chapitre IV : Ravir les lieux	98

Une nouvelle génération lyrique	98
Le chant du puits	100
Poète puisatier	104
Ravir les lieux communs du lyrisme	108
Ravir les lieux de la poésie québécoise	113
Dorion, poète classique	122
Dorion, poète postmoderne	123
Devoirs	125
Chapitre V : Les états du réel	128
Poéthique	128
Poésie, réel et langage	129
Poésie, réalité et modernité	130
Poésie, réalité et postmodernité	135
Image et paysage chez Dorion	138
Les états du relief	143
Le désert du réel	146
Conclusion :	148
Bibliographie	153

Liste des abréviations

- UVACM :** DORION, Hélène, *Un visage appuyé contre le monde*, avec quatre dessins de Marc Garneau, Chaillé-sous-les-Ormeaux (France) /Saint-Lambert, Le Dé bleu /Le Noroît, 1990.
- SBSBM :** DORION, Hélène, *Sans bord, sans bout du monde*, Paris, La Différence, 1995.
- IP :** DORION, Hélène, *L'intervalle prolongé* suivi de *La chute requise*, avec cinq dessins de l'auteure, Saint-Lambert, Le Noroît, 1983.
- HC :** DORION, Hélène, *Hors champ*, Saint-Lambert, Le Noroît, 1985.
- RI :** DORION, Hélène, *Les retouches de l'intime*, avec le parcours photographique de Louise Chatelain, Saint-Lambert, Le Noroît, 1987.
- CT :** DORION, Hélène, *Les corridors du temps*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, 1988.
- VFP :** DORION, Hélène, *La vie, ses fragiles passages*, Chaillé-sous-les-Ormeaux (France), Le Dé bleu, 1990.
- ER :** DORION, Hélène, *Les états du relief*, Chaillé-sous-les-Ormeaux (France) / Montréal, Le Dé bleu /Le Noroît, 1993 (1991).
- MG :** DORION, Hélène, *Les murs de la grotte*, Paris, La Différence, 1998.
- PP :** DORION, Hélène, *Passerelles et poussières*, Rimbach (Allemagne), Éditions IM Wald, 2000.
- PI :** DORION, Hélène, *Pierres invisibles*, encres de Julius Baltazar, Saint-Benoît-du-Saut, Tarabuste, 1998, 53 p.; Saint-Hippolyte, Le Noroît, 1999.
- IRD-EB :** DORION, Hélène, *L'issue, la résonance du désordre* suivi de *L'empreinte du bleu*, gravures de Marc Garneau, Saint-Hippolyte, Le Noroît, 1999 (1994).
- PM :** DORION, Hélène, *Portraits de mer*, Paris, La Différence, 2000.
- AES :** DORION, Hélène, *D'argile et de souffle*, Montréal, Typo, 2002.
- JS :** DORION, Hélène, *Jours de sable*, Montréal, Leméac, 2002.
- SAT :** DORION, Hélène, *Sous l'arche du temps*, Montréal, Leméac, 2003.

RL : DORION, Hélène, *Ravir : les li*

VB : DORION, Hélène, *La vie bercée*

MFCF : DORION, Hélène, *Monde fragi*.
Montréal, L'Hexagone, 2006.

- RL :** DORION, Hélène, *Ravir : les lieux*, Paris, La Différence, 2005.
- VB :** DORION, Hélène, *La vie bercée*, Montréal, Les 400 coups, 2006.
- MFCF :** DORION, Hélène, *Monde fragile, choses frêles. Poèmes 1983-2000*, Montréal, L'Hexagone, 2006.

Remerciements

Je tiens à remercier Pierre Nepveu, un critique inspirant doublé d'un directeur attentif, qui, tout en ayant pour lui-même *choisi le terrestre*, a généreusement guidé ma lecture des vers aériens d'Hélène Dorion.

Ma reconnaissance va aussi à Jean-Louis et Patricia, qui ont entretenu leur fin du monde deux étés durant. Vous avez été mon plus sûr appui contre une poésie irradiante!

Introduction

« Par tant de visages, j'entre/en mon visage. » (RL, p. 87) Dans ces vers, je reconnais l'expérience du lecteur de poésie : *étrangement* par lequel s'insinuer sous sa peau, consentir à soi, et plus encore, au délicat tracé de son humanité. Il y a deux ans, je me suis tournée vers le visage d'Hélène Dorion avec le désir d'aller au bout de l'espace qu'il ouvrait. Mais aux confins de ce visage m'est apparu un reflet du mien, du nôtre, visage de l'homme d'aujourd'hui, de l'être de toujours : est « [venu] le jour où un visage nous ramène/aux autres visages » (SBSBM, p. 113). C'est ce sentiment de rencontre fraternelle, entre tous les actes du temps, que suggère Pierre Nepveu dans sa « Préface » à *D'argile et de souffle*, dont le passage ici reproduit a inspiré ce mémoire :

[...] il y aurait sans doute du vrai à affirmer qu'Hélène Dorion est la plus classique des poètes québécois contemporains, au sens où son écriture ne cesse de porter le particulier et le circonstanciel au niveau d'enjeux fondamentaux, au sens où, s'il y a chez elle des échos indubitables de la condition postmoderne, sa poésie ne cesse d'extraire de celle-ci une éthique intemporelle et universelle de la fragilité de l'être et de l'existence comme passage ou comme « intervalle prolongé », formule qui, dès le tout premier recueil, inscrivait un projet qui n'a jamais cessé d'être soutenu¹.

À tort, l'œuvre d'Hélène Dorion est largement perçue comme atemporelle; ses accents métaphysiques, sa quête ontologique et son classicisme formel contribuent raisonnablement à entretenir pareille impression. J'entends toutefois démontrer que cette poésie ne se cantonne pas dans les marges de la contemporanéité, mais se pratique au plus haut point *sous l'arche du temps*, de son temps. Et d'abord contre ce temps, contre un monde de force, régi par une inextinguible soif de domination (économique, sociopolitique, environnementale), et contre notre culture de la futilité, trop préoccupée des éclats de son

¹ Pierre Nepveu, « Préface » à *D'argile et de souffle*, Montréal, Typo, 2002, p. 10.

rire pour écouter le plus vulnérable, ce qui manque de souffle tout autour, et dans l'être, ce qui n'a plus qu'un filet de voix pour réchapper du silence auquel l'accule notre badine insouciance, notre rieuse insolence. Afin qu'à ce temps rêvé pour les têtes heureuses et les présomptueux, d'autres succèdent *pour les âmes*, Dorion érige des poèmes où résonne ce mince filet de voix, bunkers aux murs d'air où murmure le sens, menu bastion de la fragilité. Car, insensiblement, et c'est là toute sa grâce, le travail de cette poète se veut acte de liberté et de résistance: « Aucun poète n'ignore que sa démarche défie les règles de la société. Car au-delà de tout, il refuse d'être un pion sur l'échiquier, et de se livrer, pieds et mains liés, à un monde où ce qui fonde la vie humaine peut soudain être réduit à zéro. » (SAT, p. 82) Jamais tonitruante, cette rébellion se fonde à une volonté testimoniale, qui se manifeste singulièrement dans l'appareil formel de l'œuvre. Alors que, dans ses poèmes, le langage, tel le monde qu'il entend faire surgir, est à la limite de l'effacement, dans ses essais, Dorion affirme adhérer à la croyance toute moderne en la puissance expressive et génératrice du verbe. Paradoxalement, la force du poème tient pour elle à sa fragilité : fait de langage incertain et ténu, tel qu'elle l'esquisse, il est le mieux placé pour révéler un monde tout aussi fragile, presque porté disparu. Autrement dit, tout en prenant le parti du frêle et du discret contre le fort et le clinquant, l'évanescence du langage que se forge cette poète rappelle avec justesse celle du monde actuel.

Plusieurs philosophes et sociologues ont ressenti et commenté ce sentiment d'évanouissement social, dont ils fixent le surgissement à la lisière des années soixante, moment où Hélène Dorion vient au monde (1958). Dans les sociétés occidentales, alors, ils croient discerner l'avènement d'une nouvelle ère historique, ou à tout le moins une intensification des principaux procès de la modernité, qui bouleverse l'armature culturelle

et recèle une conception de l'art partiellement inédite. La fin du XX^e siècle, friable, donne terre à un glissement des concepts d'individu, d'espace et d'art, érodés aussi bien par des changements socioculturels et techniques fulgurants que par le discours critique de la modernité. *Une gravité céleste : espace, identité et écriture chez Hélène Dorion* porte sur le rapport d'une œuvre poétique vive à la culture dans laquelle elle s'inscrit et qu'elle contribue à écrire, c'est-à-dire le Québec contemporain. « [U]n Québec qu'on dit sans histoire – peut-être pour ne pas avoir à la faire » (SAT, p. 33), rajouterait malicieusement Dorion.

Si la littérature est d'intelligence avec la culture, leur complicité prend la forme d'une marche commune. Alternance de pas, l'une et l'autre avancent dans le même sillage, animées par leurs foulées respectives : la culture borde, détermine et oriente en partie la littérature, étant son lieu d'émergence, mais la littérature pointe également un horizon de la culture, éclaire et appelle son avancée. L'œuvre emporte en creux et déporte à plaisir sa provenance tout en préservant un écart fondamental par rapport à celle-ci. Loin de moi l'idée de nier, en effet, qu'il existe, à un degré plus ou moins grand, une forme d'autotélisme des œuvres d'art, qui « sont des entités spécifiques, douées de consistance ontologique² ». Je ne perds pas de vue « l'autonomie radicale de l'objet culturel³ », qui tient le réel à distance, n'est jamais la pure transposition d'actions, de personnes, d'idées ou de visions du monde; le principe de mimésis est mort et enterré depuis deux siècles, laissons donc les défunts concepts rayonner dans les livres d'histoire, leur chapelle ardente. Ainsi, sans oublier l'intransitivité plus ou moins grande de l'œuvre de parole, une certaine

² Fernand Dumont, *Le lieu de l'homme. La culture comme distance et mémoire*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2005 (1968), p. 83.

³ *Ibid.*, p. 83.

connivence entre la culture première et l'objet d'art n'en demeure pas moins observable. Le lectorat retrouve dans l'œuvre des échos de son univers, de son expérience et de sa condition. Puisque « l'œuvre littéraire a un horizon (qui est le monde commun) et [qu']elle en ouvre un autre (une perspective nouvelle et singulière sur ce même monde)⁴ », c'est sur un mode indiciel mouvant que l'œuvre évoque la société qui la voit naître et la culture qui structure cette dernière, car elle émerge d'un déchirement, d'une prise de distance par rapport à ce lieu familier qu'est la culture première, faite « des modèles et des idéaux convenus : des schémas d'action, des coutumes, tout un réseau par où l'on se reconnaît spontanément dans le monde comme dans sa maison⁵ ». L'œuvre s'écarte de cette habitation natale, qu'elle révèle autrement, reconfigure sous un jour insolite, puis contribue à exiler, à transformer, n'y demeurant rattachée que par un fil minuscule, que je me donne pour tâche de suivre.

En poésie, le langage tend cet imperceptible fil. Parce que les mots portent en eux le monde, ils affilient l'œuvre à celui-ci : « Nous portons le monde dans notre bouche en parlant [...] Chaque mot, n'importe quel mot, le plus petit des mots, n'importe lequel, est le levier du monde⁶. » Le langage, passant par le corps, par la voix, même d'encre, nous relie à la matière. Il vainc la résistance du monde, sa mutité, son opacité, son altérité, en le dressant en nous. Le mot fait apparaître le monde, le réel, dans la conscience, puisqu'il les nomme, leur assigne sens et forme dans le premier système de signes permettant à l'homme d'empoigner, par l'esprit et la lettre, ce qui l'entoure et l'habite. Il fait exister le monde pour l'homme, mais aussi entre les hommes, car c'est bien par le langage que le monde

⁴ Michel Collot, « Phénoménologie et expérience littéraire » dans *L'Étrangère*, Bruxelles, 2004, p. 68.

⁵ Fernand Dumont, *Op. cit.*, p. 73.

⁶ Valère Novarina, *Devant la parole*, Paris, P.O.L., 2006 (1999), p. 28.

s'échange. La parole poétique fait ainsi passer le monde. Du monde à la culture, il n'y a qu'un pas, que je pose avec légèreté. Parce que les mots relient les êtres, par le contact qu'établit la poésie avec ses lecteurs, l'expérience littéraire transmet et met en branle la culture, mot à mot, comme on peut le déduire de cette assertion de Ricoeur : « Référence et horizon sont corrélatifs [...] Cette présupposition très générale implique que le langage ne constitue pas un monde pour lui-même [...] C'est aux œuvres de fiction que nous devons pour une grande part l'élargissement de notre horizon existentiel⁷. » Le poème rattache les êtres au monde, dont il leur parle tout en déployant son territoire, en eux. Il en va de même de la culture. Ainsi, à partir d'une lecture d'*Un visage appuyé contre le monde* et de *Sans bord, sans bout du monde*, je m'engage à observer l'interaction de l'œuvre de Dorion et de la culture qui la baigne. Sans cesse, elles discutent, s'affrontent et témoignent l'une de l'autre.

Avant toute tentative d'herméneutique socioculturelle, ce mémoire se présente comme une simple lecture, qui puise aux sources de la thématique de Jean-Pierre Richard et de la phénoménologie de Michel Collot. J'ai voulu côtoyer les œuvres, les traverser et les laisser me traverser, afin de saisir leur paysage spécifique, leur séjour propre, leur « style unique d'être au monde [...] la façon originale dont un corps se dispose, par l'écriture, dans un monde, et le dispose autour de lui⁸ ». Enfin, en demeurant attentive aux connexions des dispositifs sémantique et formel de l'œuvre, j'ai tenté de rendre justice à la poétique unique et à l'imaginaire cartésien de Dorion.

⁷ Paul Ricoeur, *Temps et récit*, Paris, Seuil, 1983, p. 118.

⁸ Jean-Pierre Richard, « Sur la critique thématique » dans *L'Étrangère*, Bruxelles, 2004, (conférence prononcée à Venise en 1975), p. 47.

Les deux premiers chapitres de ce mémoire présentent une lecture des lieux. J’y analyse les représentations spatiales chères à Dorion et, plus concrètement, les figures du passage, de la ruine et de l’illimitation. Le chapitre suivant est consacré au paradigme identitaire et montre que la quête d’authenticité du sujet prend la forme d’un voyage à travers l’altérité. Enfin, dans les chapitres finaux, j’étudie les métaphorisations de l’écriture chez Dorion, à partir desquelles je tente de drainer des fragments de sa poétique, qu’éclaire un arrimage aux théories postmodernes⁹.

Bien que l’œuvre de cette poète n’ait pas vingt-cinq ans, elle a fait l’objet d’un abondant métadiscours. Parmi ses critiques, nombreux sont ceux qui ont succombé à la tentation de dégager sa logique interne – tentation très forte, puisque l’œuvre, fidèle à son impulsion, trace un parcours éminemment cohérent. Alors que, pour François Paré et Thierry Bissonnette, elle se divise de façon tranchée (poésie de l’intime et de la quotidienneté/poésie métaphysique et universalisante, attentive au devenir d’une collectivité), Isabelle Cadoret, qui lui consacre un premier mémoire de maîtrise, croit qu’« [i]l n’y a pas de véritable rupture entre les deux périodes : les changements de l’une

⁹ Celles-ci s’emploient à définir l’homme contemporain, sa condition, son système de valeurs, son rapport au monde, sa perception de l’espace, des relations, de l’identité, de l’art et sa conception de l’histoire. Jeunes, discordants et contestés, ces systèmes théoriques se heurtent et se démontent, formant une Querelle des Modernes et des Postmodernes plus qu’épique (Habermas et Lyotard pour hérauts). En choisissant de les amarrer à ma réflexion, j’entre latéralement dans un débat auquel il me faut prendre part. Enfin, ces théories, qui s’essaient à conceptualiser le monde contemporain, proviennent surtout des États-Unis et de l’Europe. Comment peut-on les convoquer dans un mémoire qui s’enracine dans les études québécoises? Faut-il adapter les systèmes et postulats qu’elles proposent au contexte québécois? La question du découpage historique, à laquelle se greffe celle de l’avènement de la modernité au Québec, laisse songeur. Mais, dans une certaine mesure, un redéploiement théorique ne me semble pas essentiel, puisque ces théories sociologiques, philosophiques, historiques et anthropologiques parlent de transformations et de phénomènes qui transcendent les cadres nationaux. De plus, la carrière d’Hélène Dorion, qui s’inscrit davantage dans la francophonie que dans le seul champ littéraire québécois (publications et lectures aussi bien en Belgique qu’en France ou au Québec, sanctions, études critiques et attributions de prix internationaux), et ses références poétiques (épigraphes de Paz, Rilke, Leonard Cohen, Maria Zambrano, Roberto Juarroz), la situent sur une scène littéraire mondialisée.

portent en partie sur les métaphores et les dimension spatio-temporelles, mais les rapports du sujet au monde et à la vie, ainsi que les schèmes qui régissent les images d'un espace et d'un temps vécus demeurent constants au fil des ans¹⁰ ». Effectivement, comme elle l'explique dans « Portraits d'écriture », d'œuvre en œuvre, Dorion pose les trois mêmes questions : qui sommes-nous, d'où venons-nous, où allons-nous? Avec le temps, ne change que la nature de ce « nous » (individus, citoyens, êtres). Sans nier cette constance, donc, on ne peut manquer de reconnaître un important élargissement de perspective, qui se produit en trois temps. À mon sens, l'œuvre s'articule donc autour de trois mouvements spéculatifs : la réflexion intimiste des premiers recueils (1983-1987) s'ouvre à des questionnements historiques et sociaux (1987-1995), que dépasse une méditation sur la genèse matérielle, préhistorique et culturelle de l'humain (1995-2005). Les deux recueils qui concernent essentiellement ce travail font état des enjeux majeurs des périodes finales. Mais surtout, dans le passage d'*Un visage appuyé contre le monde* (1990) à *Sans bord, sans bout du monde* (1995), recueil charnière, se dessine un net retour au lyrisme, investi du pouvoir et du devoir de réenchanter un univers que notre société s'est employée à démystifier, « à redonner à l'humain ce que le monde moderne ne cesse de lui retirer » (SAT, p. 41), c'est-à-dire « cette âme des choses empreinte de sacré » (SAT, p. 42), le mystère, la magie, l'impalpable qui logent clandestinement sous les planches du théâtre social postmoderne, derrière le pragmatisme de façade que campe notre culture.

¹⁰Isabelle Cadoret, *Le sujet lyrique chez Hélène Dorion*, Québec, mémoire de maîtrise, Faculté des études supérieures, Université Laval, mai 2000, p. 11.

ESPACE

Chapitre I :

Lieux de passage

Seuil ininterrompu

Avec « Lettre » « Lettre, encore » et « Lettre, fin¹¹ », *Un visage appuyé contre le monde* s'échafaude comme retour du même, et suggère une poétique de la répétition et de l'impossible adresse, toujours à relancer « parmi les couloirs interminables qu'emprunte l'écriture » (UVACM, p. 13). On ne peut pénétrer l'univers de Dorion sans être pris de vertige et de mélancolie, nos yeux dans les siens, braqués sur un aveuglant désir d'échange humain qu'obscurcit l'improbable dénouement de la communication, ontologiquement imparfaite. Implacable parce que faillible, le langage impose la distance : « peut-être vivrons-nous à jamais avec des lettres inachevées, perdues, illisibles. » (UVACM, p. 102) L'écriture épistolaire est ici tonneau des Danaïdes : à peine tracés, chargés de sens, les mots s'évident : « Près de moi ce mot, – perte, dont rien ne nous préserve. » (UVACM, p. 59) Les mots-« pertes » disent toujours moins qu'on ne l'espère. Fuyant de toutes parts, ils blessent celui qui les investit de la faculté de trouver sens. Troués, en perte de substance, ombres d'eux-mêmes, ils s'allègent au point de déjouer le système qui doit les cimenter, les relier. Rien ne parvient à les retenir, c'est-à-dire les fixer et les rappeler : « Début de nuit. Reste des mots qu'aucune phrase n'a su retenir. Reste cela, ce silence. » (UVACM, p. 103) Diaphanes, désunis, volatiles, échappant à la structure stable et articulatoire de la phrase, les mots s'assourdissent, comme le révèle cette structure syntaxique parallèle qui associe mots et silence. Le sens s'émiette; les mots, parcelles de discours volant en éclats,

¹¹ Intertitres de trois des sept sections composant le recueil *Un visage appuyé contre le monde* (sections inaugurale, médiane et finale).

soliloquent. Privés d'une communauté de verbe, isolés, – « un seul mot comme un atome de présence » (UVACM, p. 17) – ces mots, jusqu'à un certain point, taisent. Signes évanescents, ils perdent tout pouvoir d'atteinte, ne portent pas, ne sortent pas du cercle de la main qui les forme et les reforme inlassablement, les protégeant par ce geste obstiné de la disparition. Le sujet, qui ne se résout pas à se résorber dans le silence, doit les dessiner encore et encore, afin de se sauver, lui aussi, de l'effacement, qui le menace¹². Au moins peut-il ainsi espérer se doter d'une présence écrite qui, à défaut de se livrer, de s'échanger, s'avance vers autrui. En font foi les nombreux procédés de répétition qui scandent ces trois lettres (leitmotive, reprises syntaxiques, anaphores¹³). Lutte contre la dispersion, l'isolement et l'oubli, l'écriture de Dorion trouve dans le ressassement son viatique.

Si, dans cet imaginaire, les mots sont frappés d'arrêt, c'est d'abord en raison de la situation de leurs destinataires, perdus dans les lointains. L'altérité de ceux-ci paraît si profonde, fondamentale, qu'elle devient injoignable : les mots ne constituent plus un code partagé et ne donnent corrélativement plus lieu à la communication¹⁴. Même s'il est habité de ce désir d'aborder l'autre¹⁵, trop lucide, trop conscient de « l'inexistence de ce qui relie » (UVACM, p. 16), que les « lettres ne franchissent aucune distance » (UVACM, p. 17), de « cette folie de marcher encore, d'écrire ces lettres qui ne vous ramènent pas » (UVACM, p. 15), le sujet, doux révolté contre l'absurde solitude de l'être, ne peut jamais qu'effleurer

¹² Dans « Lettre », il est fait état de cette désubstantialisation du sujet qui fait écho à celui des mots : « Je suis maintenant au plus près de l'évidement. » (UVACM, p. 15)

¹³ Dont le plus significatif est la reprise, sous ses diverses formes, de la formule « Neige légère, lente » (UVACM, pp. 11, 12, 16, 101, 104).

¹⁴ Dans un poème de *Sans bord, sans bout du monde*, le sujet s'interroge ainsi sur le sens des mots pour cet autre si différent, qui les investit obscurément : « Je ne sais ce qu'est pour vous la distraction/ni la présence ni même l'attrait » (SBSBM, p. 77).

¹⁵ « J'aimerais pouvoir vous rejoindre. » (UVACM, p. 13) ; « j'ai rêvé de mots que l'on glissait/comme des passerelles entre nos vies » (ER dans MFCF, p. 353).

l'autre, à l'écart, par diffraction, projeter sa présence lumineuse, poétique, sur l'opacité de cet autre, afin de rayonner tout autour, même faiblement, l'auréoler de lueurs : la lettre devient poème, on sabote la correspondance factice, qu'entrecoupent quatre suites poétiques, dont les titres de trois d'entre elles résument cet univers tout en vestiges – vocables arasés et indéterminés, doutes, qu'engendrent un délitement de l'espace et de la fonction sociale du langage : « Ce qui reste parfois », « Je ne sais pas encore », « Lentement, quelques ruines ». Alors que ces suites s'adressent à un « tu » familier, vers lequel le sujet tend désespérément, l'objectif plus ou moins déclaré étant d'écrire « pour aller vers toi » (UVACM, p. 24), dans les lettres, écriture de l'intime par excellence, comme le note fort pertinemment Diane Régimbald, « un jeu de distance où le pronom vous, à qui est voué la lettre, marque l'espace qui sépare les amants¹⁶ ». Pour la critique, l'alternance des pronoms « tu » et « vous » recrée le mouvement des êtres que saisit l'amour : l'intervalle des débuts d'idylle, puis le rapprochement qui emboîte le pas de la relation. Je crois plutôt qu'on peut lire dans cette hésitation toute l'ambiguïté ontologique de la figure de l'autre chez Dorion, vers laquelle on s'élance bien qu'elle tienne à distance.

Structurellement cyclique, *Un visage appuyé contre le monde* effectue une révolution spéculative autour de l'idée d'altérité, conçue comme parfaite extériorité, résistance à l'être, échappée du nombre. Ici, elle prend respectivement la forme du paysage et d'autrui. Telle la lettre singulière à laquelle sans cesse il s'attelle sans pouvoir la signer puis l'assigner, le sujet voyageur ne décrit jamais qu'une orbe dans l'espace, demeurant à un rayon de distance de ces autres, à sa table d'écriture, « à l'écart » (UVACM, p. 12), « [éloigné] des bruissements du monde » (UVACM, p. 11), « à distance des choses »

¹⁶ Diane Régimbald, « Un visage appuyé contre le monde » dans *Trois*, vol. 7, no 1, automne 91-hiver 92.

(UVACM, p. 12) , rédigeant « de très loin » (UVACM, p. 18). C'est que le chemin pavé de mots fragiles est « lettre impraticable » (UVACM, p. 61). Aucun gué, aucun sceau ne permet la traversée d'un corps à l'autre : retour à l'expéditeur qui, même lorsqu'il dépêche sa parole et reçoit celle d'autrui, n'accède qu'à lui-même : retour contre l'expéditeur, poésie circonférentielle.

Si les « [l]ettres [sont] terriblement semblables à nos pas » (UVACM, p. 60), elles diffèrent de ceux-ci en ce qu'elles sont pas déjà posés, restes de pas, déjà perdus puisque retenus, empreintes, pas passés, dont le souvenir ne restitue pas l'élan. Il faut les lire en tant que poussière, marques endormies à la surface de l'existence du sujet, disposées dans la mémoire : « Sur la table, des lettres. Traces fragiles qui reposent sur ma vie. » (UVACM, p. 11) La lettre est davantage archive de son propre passage qu'amorce de dialogue. À travers elle, on ne se fraie jamais, chez Dorion, qu'un chemin de soi à soi. Cette forme d'écriture, rapport à une altérité qui se maille dans la distance et donc, au premier plan, rapport à soi, seul dans cet échange au moment de l'écriture, épouse parfaitement le projet de la poète, qui fait de la lettre un outil de reconnaissance et de mémoire, mémoire qui procède elle aussi de la distance, recrée à distance temporelle tous ces autres que fut le sujet. De l'aveu de Dorion, avec la lettre, c'est « la mémoire que je refais ». (UVACM, p. 14) Outre dans *Un visage appuyé contre le monde*, dans « Lettre à la matière », « Lettre des mondes », « Lettre de la douleur » et « Lettre de la lumière », textes parus en revue ou dans des collectifs, la lettre poétique s'affirme comme moyen détourné pour interroger l'identité. Ces lettres, dont le corps du texte ne contient presque aucune apostrophe, adresse et nulle datation, nulle signature, se révèlent faux, leurres. Apparemment destinées à ces autres (amoureux, matière) ou rédigées par ces autres (mondes, douleur, lumière), elles ne

permettent pas d'entretenir avec eux une relation fraternelle ou de nouer une chaleur. En posant l'autre devant de lui, comme un horizon, qu'il sait inatteignable, la lettre met en branle le sujet, l'émeut, le fait progresser, avancer en lui, vers lui et surtout, retourner à lui. Chemin faisant, au fil des mots à rebours, le destinataire se laisse un peu oublier pour que se remémore le sujet. Parti à la poursuite d'une altérité, celui-ci se rejoint : « encore ces lettres de vous comme un corridor où, sans apparaître, vous reparaissiez pourtant. Votre corps est une mémoire de ce que je suis. » (UVACM, p. 18) Stricte « revenance », l'autre échappe à la rencontre au présent (ne fait que reparaître, se rappeler et ainsi, rappeler le sujet à ce qu'il était, est). Par la lettre, Dorion ne croise donc jamais qu'elle-même, toutes temporalités confondues, son inaliénable essence : « vous lire et vous écrire ramènent cette part indéracinable de ce que je suis. » (UVACM, p. 66)

Si, de lettre en lettre, le sujet se projette dans un mouvement gravitationnel, le destinataire anonyme comme le paysage d'hiver, qui ceint le temps de l'écriture, demeurent à distance et fixes, car ce sont les points de force qui animent le sujet : l'espace s'avère immuable, soustrait au passage des saisons, immaculé, inchangé, désarmante finitude ébréchée. Pareillement, le destinataire demeure hors de portée. Car la missive – écriture voyageuse –, faite de redites, s'enroule sur elle-même sans jamais parvenir à franchir le pas de la main, de la porte et gît sur la table, fragment qui se fige dans la reprise, seuil ininterrompu, « liminarité » exemplaire.

Amarrés

Ainsi, les lettres inaugurale et finale d'*Un visage appuyé contre le monde* s'ouvrent sur la même phrase minimale – trois mots qui, sans qu'on puisse parler d'assonance ou

d'allitération, doublent trois phonèmes, petite musique du gel (phonèmes g, è, l) – qui ébruite la chute de neige : « Neige légère, lente. » (UVACM, pp. 11 et 101) Ainsi la neige freine le temps, le cristallise. Par son économie langagière, cette phrase contient en elle le silence d'où elle émerge. Sa répétition évoque aussi le parcours de l'être, dont la muette origine se confond avec la destination : « Puisque nous venons du silence/nous devons retourner/labourer le silence d'un autre monde. » (SBSBM, p. 39) À l'image de l'incertaine neige qu'elle fait paraître dans le paysage, en éclats, simples flocons, la parole poétique, ténue, émerge du silence dans un fragment de phrase, syntagme nominal. La phrase point comme la « forme lettre » qui l'enveloppe : la lettre, cette pièce détachée d'une correspondance, en libre circulation dans l'espace, ressemble aux flocons de neige qu'elle fait tomber, cristaux égrenés, éparpillés dans l'air, à ce « peu de choses » qu'elle dépeint, ce peu de matière qu'elle anime, ces « [f]rêles éclats répandus ça et là, comme si la marque légère n'était pas encore la marque, comme si quelques flocons n'étaient pas encore la neige ». (UVACM, p. 11) Les phrases du poème épistolier et le paysage qui gîte en elles révèlent la discontinuité et la fragilité qui caractérisent l'imaginaire et l'écriture de Dorion.

Dans les deux lettres, l'averse de neige recouvre la terre en une nuit où le sujet confronte une paralysie momentanée. Le mauvais temps contraint le sujet à se couper d'un dehors devenu hostile, à se réfugier dans ce lieu gardé de l'intimité qu'est, selon Bachelard, la maison. « Vu par la fenêtre » (UVACM, p. 11), le monde survient dans l'éloignement, extériorité aussi aiguë que problématique. La neige se joint au monde et au sujet pour former un triangle amoureux : « Neige légère et lente d'une nuit venue s'allonger entre le monde et moi. » (UVACM, p. 12) Personnifiée, elle empêche le corps à corps, les noces du monde et du sujet. Elle retient ce dernier au port comme une ancre, un bateau, mais la

marina où elle le force à mouiller semble d'une affligeante vacuité, ce qui n'engendre chez lui qu'atterrement : « Neige légère et lente. Quelque chose nous maintient dans la distance comme en une désolation immuable, souveraine. » (UVACM, p. 101) Il ferait bon aller au-devant du monde, s'y mêler, semble-t-il, mais la neige, comme l'écriture, établit l'écart : la lettre sommeille sur la table et le sujet, à domicile. À défaut de s'extérioriser, de s'exprimer, de correspondre avec l'altérité, on opte pour l'introspection, la méditation tourmentée.

Profondément négative dans l'imaginaire de Dorion, la neige représente d'abord la fermeture d'une frontière, un empêchement qui force la retraite du sujet. Même ses qualités les plus heureuses, sa légèreté et sa luminosité, consternent. En effet, cette blanche voltige se montre d'une affolante fugacité : après le ciel l'attendent le sol, la fonte, l'oubli. Le sujet reconnaît en elle sa propre précarité : « Neige légère dans la nuit lente. En elle reparaissent mes fragilités » (UVACM, p. 16). Sa capacité d'illuminer le paysage est aussi source d'affliction pour le sujet, qui y lit une fois de plus son devenir, effacement. Même lorsque la neige glisse dans l'air, toute lumière, jamais le sujet ne détourne sa pensée de l'instant où s'achèvera immanquablement le ballet aérien. Toujours, la fin guette la neige, promise à la nuit, au sol enténébré par cette nuit, et à l'obscurcissement de la parole qu'est le silence : « [U]ne lumière est descendue, vouée à l'ombre, au silence. » (UVACM, p. 11)

Ce que le sujet apprend de l'hiver, c'est donc la chute, la précarité, mais aussi la lenteur, gel du temps, et l'immobilité à laquelle sont astreints les êtres, relégués à l'abri par ce qui les cerne au-dehors, le froid, mordant, cinglant, « la douleur du froid » (UVACM, p. 46). Bien moins inoffensif que la neige, qui ne fait que tendre un miroir au sujet, le forçant

(par analogie, mais aussi par l'isolement auquel elle oblige, et qui réduit l'être à son regard) à contempler sa propre vulnérabilité, le froid aggrave cette vulnérabilité : « mes fragilités, secrètement affûtées par le froid auquel je suis retenue. » (UVACM, p. 16) Redoutable, il manie, aiguise ce qui se rapproche le plus de la lame, de l'arme chez le sujet, c'est-à-dire sa fragilité. Cette représentation du froid dénote sa violence, mais aussi, comme l'indique l'emploi du verbe retenir, son pouvoir d'entrave, car, comme la neige, le froid interdit l'accès au paysage. Or, là où la neige se couche pacifiquement entre le sujet et le monde, le froid va jusqu'à enchaîner le sujet. L'image du froid geôlier, surtout présente dans *Un visage appuyé contre le monde*, refait surface dans *Portrait de mers*, où le sujet interroge une étoile, elle-même tenue en otage par le froid, bloquant le passage, l'échappée : « Des mondes se défont/parmi ses reflets/– retient-elle l'issue –/enfermée de froid/perce l'étoile/de tant d'ombrage/qui périssait. » (PM, p. 52) Dans ce poème, l'évocation de l'astre en détention, amas de matière brûlante que barricade le froid galactique, donne une fois de plus lieu à une réflexion sur la noirceur et l'anéantissement (« se défont », « ombrage », « périssait »). « Le froid, l'expérience de la fin » (UVACM, p. 65), écrit ailleurs Dorion. Associés à l'absence, au silence, à la violence, à l'intérieur de la maison et à l'immobilité auxquels ils confinent l'être, l'hiver, la neige et le froid sont d'abord et avant tout synonymes de mort. Les flocons, dispersés et délicats, sont de « frêles éclats répandus ça et là » (UVACM, p. 12). Éclats, ils sont, comme les étoiles, intensités lumineuses et fragments, brillantes brisures, résidus d'un tout désagréé, en suspension dans l'espace sombre. Le parcellaire, pris comme la résultante d'une action destructrice, domine le règne hivernal. Dorion le lie à la poussière, produite par le dessèchement, puis la désagrégation de la terre : « Neige légère, comme si la poussière du monde revenait sur nous. » (UVACM, p. 11). Elle va jusqu'à l'affilier à la cendre, matière altérée et décomposée par l'action du feu :

« Enfouie dans tes yeux, mon âme/se débarrasse du froid/des cendres et du silence. » (UVACM, p. 15) Poussière et cendres : ce qui reste d'un corps après sa mort, *ce qui reste parfois*, dans l'univers quasi liquidé de cette poète, où « [i]l reste parfois [souvent] peu de choses » (UVACM, p. 11).

L'immobilité, à laquelle astreignent le froid et la neige, décime les êtres et, à l'avant-plan, le sujet. Ce qui contient l'être, perçu comme une pulvérisation du paysage, provoque la déperdition. Nul doute, le cauchemar résulte du statisme. Dorion aurait très bien pu clamer avec Saint-Denys-Garneau : « je ne suis pas bien du tout assis sur cette chaise¹⁷ ». Le sujet à l'arrêt, assigné à résidence, même si celle-ci n'est qu'intérieure, comme le sujet garnélien s'endort et meurt au fond de l'ancre, *ce quelque chose noir* : « Nous demeurons rivés à nous-mêmes/sans savoir nous perdre/dans la clarté intérieure. » (SBSBM, p. 58) L'avènement du clair dépend d'un débordement : il faut se déprendre de soi, se dériver, errer dans cette espèce de désert inondé de soleil pour aller à la rencontre de la luminescence. Ce n'est qu'en départ, quittant le port, qu'on accède à la joie, à la transcendance :

Enfermé depuis toujours, on cesse soudain
De chercher des abris.
On lâche les amarres.
Tout s'allège et le ciel s'entrouvre. (SBSBM, p. 115)

Le refuge quitté, les amarres larguées¹⁸, le sujet semble en mesure de vivre sans gravité. La clôture du ciel se fendille alors pour les accueillir, lui et sa destinée, qui connaissent un essor inespéré. C'est enlevé, extasié, hors de soi, en apesanteur, déambulant de par le

¹⁷ L'intertexte garnélien résonne d'ailleurs puissamment dans *Un visage appuyé contre le monde*.

J'approfondirai la question au chapitre quatre de ce travail.

¹⁸ Larguées et non abandonnées comme chez Saint-Denys Garneau (*Monde irrémédiable désert*). Abandon volontaire, heureux départ, ici, et non bras baissés.

monde, instable, qu'il trouve un équilibre intérieur qui l'élève : « La vie m'arrache doucement à ce que je suis, me devient habitable, parce qu'habitée. » (UVACM, p. 101)

La maison de pas

Selon Carole David, la poésie de Dorion « s'écrit plus souvent qu'autrement à l'intérieur d'une chambre ou d'une maison, dans un lieu fermé à l'abri du monde et des autres pour tenter de décrire le plus exactement possible toute l'infinitude des êtres et des choses¹⁹ ». Cette position, celle des lettres d'*Un visage appuyé contre le monde*, se modifie dans *Sans bord, sans bout du monde*. Le sujet observateur, se découvrant dans un retrait inhibiteur²⁰, se mue en sujet voyageur. Dès lors, la seule habitation poétique du monde possible réside dans le mouvement. La maison de Dorion s'enracine dans le déracinement; c'est une caravane, un chez-soi erratique : « Tu as fait une demeure/de nos pas, des regards » SBSBM, p. 7). Dorion conçoit sa résidence sur la terre comme maison de pas. Le poème est quant à lui fait de phrases descellées, arrachées à leur finitude, puisque engagées dans un devenir qui est revenir, lettre ouverte, phrases réitérées, écriture constamment renouée à elle-même.

Le sujet lyrique, qui mène dans et par la poésie une quête identitaire, choisit de se parcourir en traversant le monde, où il trouve son sens disséminé, plutôt que de se sonder dans le confort d'un intérieur familial. Cette habitation du paysage et le type d'écriture qu'elle fait surgir sont régis par les lois de l'éphémère. Le sujet ne s'établit nulle part

¹⁹ Carole David, *Hélène Dorion*, « La vie, ses fragiles passages » et « Un visage appuyé contre le monde », *La Poésie au Québec, Revue critique*, 1990.

²⁰ C'est la thèse de Pierre Nepveu : « Être au monde, habiter le monde, se trouver soi-même, chez Hélène Dorion, cela n'a jamais pu se formuler autrement que comme une sortie, une exposition entière de soi aux puissances du dehors. » Pierre Nepveu, « Préface » à l'anthologie *D'argile et de souffle*, *Op. cit.*, p. 21.

durablement, si ce n'est dans le déplacement, à la poursuite de soi, mouvant puisque vivant – soi, fuyant dans l'espace (où l'image récurrente de l'horizon²¹, cet horizon qui devance et déborde le sujet, marque la fuite sans fin de l'être) comme dans le poème et le langage, échappant à toute saisie, à toute tentative d'établissement ou de fixation, en raison du caractère événementiel du discours et de l'énonciation, comme l'explique Laurent Jenny dans *La parole singulière*²². Comment habiter un univers où tout – le monde, soi et le langage – est en perpétuelle transformation, sinon en adoptant le même type d'« être au monde », se bâtissant une maison mobile?

Passage

Dans *Un visage appuyé contre le monde* et *Sans bord, sans bout du monde*, la poésie tient lieu de rite de passage, permet de quitter le dedans pour le dehors, l'inertie pour le mouvement, et ainsi d'habiter le monde en figurant les questions qu'il soulève. Elle s'affirme en tant qu'odyssée initiatique de l'être. Ces deux recueils se divisent en sept sections, reproduction mimétique de la *Genèse*. Mais la fondation du poète démiurge touche de près l'anéantissement. À cet égard, les intertitres de *Sans bord, sans bout du monde* marquent chaque « journée » de cette dé-création d'un retrait, qu'indique la préposition privative « sans »²³. Le sujet va vers le dénuement, passe du peu à l'absence

²¹ J'ai dénombré seize occurrences pour *Sans bord, sans bout du monde* et *Un visage appuyé contre le monde* seulement.

²² « Mes signes me demeurent toujours largement inappropriables. Leur objectivité, leur « extériorité », peut en un point me les faire contempler comme des choses ou des natures mortes. Sans doute me révèlent-ils à moi-même, mais en me révélant à moi-même, ils creusent une distance incommensurable entre moi et eux. « En avance » sur moi, ils semblent détenir le secret de mon identité. En fait, ils ont plutôt ouvert un espace de conjecture proprement augural, où ce qui se « révèle », davantage qu'un moi, c'est une disposition où un moi pourrait se jouer. Ainsi, je sens trop, sauf à tomber dans l'illusion de l'« expression » ou du « style », qui méconnaissent cette « béance » énonciative, que je ne saurais rejoindre tout à fait mes signes. » Laurent Jenny, *La parole singulière*, Paris, Belin, 1990.

²³ « Sans bord », « Sans Dieu », « Sans rivage », « Sans personne », « Sans figure », « Sans gravité », « Sans figure ».

définitive de repères spatiaux, temporels et spirituels. Sa (dé)marche poétique épand l'espace, qui se dilate à mesure qu'on le déleste, déroulant un vaste territoire nu, un immense jardin dé-créé propice à un exode interminable. C'est ce qui permet à Royer d'affirmer que ce recueil préside à une « réconciliation avec le monde à travers l'espace²⁴ ».

Fortement connotée religieusement, la figure du passage occupe une place cruciale dans l'œuvre de Dorion. On serait tenté de voir en elle une réminiscence du concept de vie élaboré par la tradition chrétienne, comme c'est le cas dans certains recueils parus au Québec au même moment, qu'on songe seulement aux *Heures* de Fernand Ouellette. Le christianisme imagine en effet la vie humaine comme le passage d'une âme s'incarnant provisoirement sur terre. Au bout de ce passage, les portes du paradis promettent de recueillir l'âme débarrassée d'un corps jugé accessoire. Dans la culture populaire, c'est inversement la mort qui est conçue comme passage (lieu commun du long couloir ou du tunnel, qu'ouvre la mort, et au bout duquel rayonne une éblouissante clarté). Dans ses poèmes, qui ont une indiscutable dimension religieuse, Dorion s'écarte toutefois des acceptions populaire et chrétienne du passage. En témoigne cet extrait du poème « L'âme, vers l'éternité » :

Voici le temps, mon âme. Retourne-le sans hâte.
 Traverse chacune des arches qu'il érige;
 prends dans ta main les pierres
 qui jalonnent le passage
 de la terre jusqu'au ciel
 et de nouveau à la terre. (MG, p. 75)

²⁴ Jean Royer, « Le voyage au fond de l'être » dans *Nous voyagerons au cœur de l'être. Autour d'Hélène Dorion*, sous la dir. de Paul Bélanger, Montréal, Éditions du Noroît, 2004, p. 36.

Le temps se présente comme un pont couvert d'arches²⁵, un chemin pour l'âme, sans origine ni fin, réversible (« retourne-le »). Contrairement au passage chrétien, celui-ci ne s'ouvre sur aucune destination. On y passe sans discontinuer de la terre au ciel à la terre. S'y esquisse une conception cyclique de la vie, qui n'est pas sans rappeler les philosophies orientales (concepts de réincarnation et de métempsychose). Qu'est-ce que cet étrange passage où l'arrivée se confond au départ? Comment expliquer que l'horizontalité rectiligne du passage s'arque au point de devenir tracé circulaire? Quelles représentations culturelles collige cette figure? D'emblée, je souhaite spécifier que cette image enchevêtre sèmes temporels et spatiaux. Afin de rendre justice à l'œuvre, il importe de les lire séparément, tout en signalant leurs points de jonction, qui font la richesse et la complexité de cette figure.

Passage : dynamisme naturel

Pour la poète, le passage s'affirme d'abord comme dynamisme naturel, mouvement vital, acte initial et terminal de toute existence : « Le premier geste fut celui de passer à travers la mère. Le dernier sera le même, il ne s'y ajoutera qu'un peu de lumière. » (CT, p. 17) Au seuil de sa vie, l'individu traverse le corps maternel, et c'est condamné à passer par la même mort que celle dans laquelle cette mère le précède qu'il s'éteint. Par le passage : lumière, alliance des vivants. La méditation scientifique des *Murs de la grotte* reprend ce principe organique, qui maintient également cellule familiale et espèce humaine. Selon la théorie de l'évolution, l'histoire de la vie sur terre se fonde sur le passage d'un

²⁵ Fréquemment, Dorion imagine le temps comme lieu de passage, tel que dans l'intitulé de deux de ses livres, *Les corridors du temps* et *Sous l'arche du temps*.

environnement à l'autre, d'un état à l'autre, de la mer à la terre, de la cellule au corps humain. Cette genèse évolutionniste fait du passage son assise :

Algues, poissons, reptiles se rassemblent
comme des milliards d'années
en un seul corps.

Main tendue, tête levée vers l'horizon
à peine né cherchant le passage
où pointe le monde. (MG, p. 22).

Dans ce poème, la vie humaine est représentée comme somme et aboutissement, heureux rassemblement en un corps des vies qui, pendant des millénaires, se sont succédé sur la terre. Le corps d'un seul être, mémoire vive, donne sens au monde, au cycle cosmique et aux incessantes et absurdes allées et venues individuelles. Là où, comme on l'a vu, l'éclatement et le parcellaire renvoyaient à la mort (cendres, poussière, neige, étoile), le combinatoire, l'amalgame, la réunion, la généalogie forment la vie, qui s'élance, verticalité, corps tendu vers la hauteur, en quête d'un passage permettant une rencontre avec le monde, désirable.

Passage : concept temporel

Dans *Un visage appuyé contre le monde*, toutes vies s'inscrivent en tant qu'« éternités passagères » (UVACM, p. 61). Cet oxymore baudelairien combine étrangement l'éternel au transitoire (bien que l'adjectif « passager » soit tout aussi bien synonyme de voyageur)... Par définition, l'éternité, principe de permanence, défie l'éphémère. Par ailleurs, elle échappe à toute tentative de détermination – sans début ni fin, ni chronologie, sans borne ni échelle ni fait saillant, c'est une pure durée, abstraite, inconcevable pour l'esprit humain, qui ne peut l'historiciser. Précisément parce que cette ligne du temps n'est ponctuée d'aucun point, qu'elle s'élance, absolument lisse, elle résiste

au récit, ne lui offre aucune prise. Sa configuration la rapproche plutôt de celle de la mémoire telle que la décrit Dorion : « Peut-être la mémoire est-elle, comme un paysage, une multitude d'événements contigus, d'images simultanées. » (UVACM, p. 71) Comme le paysage et la mémoire, on ne peut embrasser l'éternité du regard : elle contient trop (et trop vague) pour qu'on puisse jauger son ensemble. Foisonnants, les événements s'y touchent, les images s'y manifestent de concert, formant des points indifférenciés sur la conscience. Ainsi, comme la mémoire et l'éternité, pour Dorion, la vie, passage sans bord ni bout, demeure insaisissable. Par contre, loin de fourmiller de faits, elle revêt un caractère non événementiel, puisque « [p]eu d'événements nous sont donnés » (UVACM, p. 24), que nous sommes « ce peu d'événements que retient l'univers » (UVACM, p. 25), « ces notations quotidiennes que l'histoire oublie, ces détails balancés du dehors au-dedans, ces banales rencontres » (UVACM, p. 34), et que nous nous tenons « au milieu de faits courants et dérisoires » (UVACM, p. 35). Tramée de « notre commune banalité » (UVACM, p. 12), et, au final, sans « autre événement qu'un silence » (UVACM, p. 15), la vie humaine est éternité (durée indistincte se prolongeant indéfiniment dans la mémoire et dans la chaîne des générations) en voyage (avec chaque être, dans sa quotidienneté) : « Ce n'est plus arrêter le temps que je désire, mais le mêler à mes pas. Je reviens d'où je ne suis jamais partie. » (UVACM, p. 84) Le voyage se déploie dans un espace-temps toujours similaire, qui tourne en boucle. La poète adopte de ce fait le point de vue de Marc Le Bot, à qui elle cède le fin mot d'*Un visage appuyé contre le monde* : « Le passage : telle est la figure de l'éternité. » (UVACM, p. 107) Au sens commun, éternité équivaut souvent immortalité. Mais Dorion considère plutôt l'éternité comme « le trajet ordinaire de sa propre mort » (UVACM, p. 38), ce qui renverse la conception du temps généralement admise : éternelle est la mort, la succession des êtres, des saisons, des années, des heures,

les métamorphoses de la vie. Ne sont éternels que le mouvement de la matière, le voyage des âmes. « On ne peut pas descendre deux fois dans le même fleuve²⁶ », a écrit Héraclite, et c'est de cette sagesse présocratique de la transformation incessante des choses, où « [t]out va/et vient dans un unique balancement des choses » (SBSBM, p. 115), qui est éternelle, que sourd la conception du passage chez Dorion. Les philosophies anciennes, auxquelles s'agrège la poète, marient et réconcilient vie et mort, passé et futur, en cette « roue du voyage » (SBSBM, p. 28), passage circulaire, calqué sur le cycle cosmique. Aussi n'est-il pas étonnant qu'à la sensation des « corps qui éprouvent le passage » (UVACM, p. 85) soit associée un sentiment d'apaisement :

Dans la paume de l'éphémère
où nous ne faisons que nous perdre
se rassemblent le vent, la vague et la pierre
pour qu'enfin nous éprouvions notre passage. (SBSBM, p. 91)

Représenté comme une main dont les lignes, chemins, désorientent le sujet, le temps fugace ne donne lieu qu'à l'égarement, mais c'est de cette perte de repères que germe, grâce à l'invocation et au rassemblement de trois éléments (l'air, l'eau et la terre), le soulagement (qui se lit dans l'adverbe « enfin », chargé d'affects) de se sentir vivant, de se sentir en route, et de sentir que son voyage, passager, sera continuellement réitéré par d'autres, à qui seront transmis le témoin. Le rêve et le doute de la poète, c'est donc de traverser le temps et l'espace, de passer partout et, par l'émotion, d'habiter (d'éprouver, de ressentir) son passage : « Aurons-nous le temps d'aller très loin/de traverser les carrefours, les mers, les nuages/d'habiter ce monde qui va parmi nos pas/d'un infini secret à l'autre » (UVACM, p. 54).

²⁶ *Penseurs grecs avant Socrate. De Thalès de Milet à Prodicos*, Paris, GF-Flammarion, 1964, p. 79.

Mais cela ne suffit pas à expliquer la persistance des représentations temporelles paradoxales, qui associent l'éternité à l'instantanéité : l'« instant d'éternité/que délivre l'éphémère » (UVACM, p. 114), « une éternité que l'on sait périssable » (UVACM, p. 49), « c'est à l'éphémère qu'est vouée l'éternité » (SAT, p. 14), « l'instant où, à travers la précarité, s'accomplit un fragment d'éternité » (SAT, p. 47), « l'instant empreint d'éternité » (SAT, p. 71), « [n]otre corps [qui] s'appuie sur une éternité périssable contenue dans l'instant qui vient ». (UVACM, p. 34) Toute l'ambiguïté de la figure du passage, sur l'axe temporel, tient à son raccord métisse aux philosophies présocratiques et nietzschéenne. La vie humaine est donc aussi mosaïque de moments, qui s'entremêlent dans l'être et la mémoire. Comme Zarathoustra, le sujet découvre que « ce qui se répète dans l'éternel retour, depuis les profondeurs du passé jusqu'au plus lointain avenir, c'est l'instant lui-même [...] La seule constance du temps est alors la répétition de son caractère fugitif et transitoire²⁷. » Le recommencement perpétuel de l'instant fait de l'existence un présent continu (tel que le signale l'emploi d'un présent itératif dans *Un visage appuyé contre le monde*²⁸). Reconnaître l'éternité comme retour d'instant, dans cette optique, c'est choisir et célébrer un présent terrestre, « tend[r]e la main/au passage de l'instant » (UVACM, p. 40).

Passage : principe d'habitation du paysage

Dans l'œuvre de Dorion, plus encore que le temps, la figure du passage élabore l'espace et se profile « à travers les motifs obsédants de la marche, du pas et du passage, du

²⁷ Jean-François Hamel, *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, Paris, Éditions de Minuit, 2006, p. 95.

²⁸ Pour ne donner que quelques exemples de ce présent d'habitude : « Il n'est pas rare que le jour me laisse ainsi », « Sans cesse notre voix nous échappe », « Le plus souvent, nous marchons sans comprendre ce mouvement », « Rien ne nous soustrait au monde, à ce qui chaque jour nous demande de côtoyer la disparition », « Tout se regarde sans jamais se laisser voir » (UVACM, pp. 11, 14, 24, 28).

corridor et du labyrinthe, du silence et du vide, motifs devenus emblématiques de sa quête philosophique et de son œuvre poétique [...]»²⁹

Certains lieux sont uniquement conçus pour qu'on les franchisse³⁰. Ni abris, ni haltes, ils ne se destinent pas à l'habitation mais à la circulation, chaussent le mouvement. Au-delà se trouve l'animation, l'activité, et c'est au-delà qu'on entretient la relation à l'autre, qu'on trouve refuge et apaisement, qu'on reprend souffle. Ces lieux ne sont pas périphéries ou centres mais chevilles spatiales; ils articulent centres et marges, soudent le paysage qui supporte l'existence. L'être s'y engage dans une aventure physique qui ne prédispose ni à la rêverie ni à l'introspection. Dans ces lieux de passage qui ne se veulent qu'intervalles, qu'entre-temps, il file sur l'espace plutôt que de s'y ancrer. Pourtant, dans l'œuvre de la poète, ce sont précisément ceux-ci qui deviennent centre et cœur de l'existence intérieure.

Corridors et couloirs

L'imaginaire de Dorion réalise d'abord la forme lancinante du passage en ce « lieu qui réussit à être à la fois trou et chemin, espace étroitement resserré entre deux parois contraignantes, et perspective vivante, librement ouverte sur l'ombre d'un là-bas : [...] le couloir [...]»³¹ Bordés de portes qui s'entrebâillent sur les pièces où s'épanouit la vie domestique, favorisant la rencontre des proches, corridors et couloirs sont d'abord carrefours de l'intimité. À cet égard, dans les poèmes de la période intimiste de Dorion, ce

²⁹ Paul Chanel Malenfant, « Traité de sagesse » dans *Estuaire*, no 98, Ottawa, Canada, septembre 1999.

³⁰ Dans la maison, l'intimité, ce sont les corridors, les couloirs, les escaliers; dans la ville, les voies de contournement, les viaducs, les passerelles, les passages souterrains, les tunnels; dans la nature, il s'agit du gué, du chemin, du détroit, du canal.

³¹ Jean-Pierre Richard, *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Seuil, 1981 (1964), p. 29.

lieu de passage, « couloir du cœur » (ER, p. 51), véhicule le trouble amoureux : « [c]e corps parfois, comme un corridor du vertige. » (RI dans MFCF, p.143) Lieu de croisement des êtres, le désir, force d'attraction, y rôde : « À l'instant, il y a entre toi et moi ce corridor de l'attrait qui va de ta fenêtre à la mienne, et je sais qu'il m'est possible d'écrire les mots *dérive* et *commencement*. » (RI dans MFCF, p. 135) Le corridor du désir offre une paroi aux fenêtres, attire ce qui s'ouvre en chacun et incite dans un même mouvement à l'errance et à l'écriture³². Il laisse entrevoir la possibilité d'une rencontre amoureuse : « Parmi les couloirs interminables qu'emprunte l'écriture, trouverai-je votre présence? » (UVACM, p. 13) Le corridor de l'écriture est infini, mais le sujet y décèle la présence obscure de l'aimé, comme dans ces vers, déjà cités et commentés : « Encore l'aube devant moi, encore ces lettres de vous comme un corridor où sans apparaître, vous reparaissiez pourtant. » (UVAM, p. 18)

Les couloirs sont donc lieux de mise en présence amoureuse, à l'écrit, par où s'écoule l'histoire émotive. Mais, par eux, la grande histoire arrive également au sujet, la société fait irruption dans l'intimité. Pour François Paré, il s'agit là d'un enjeu majeur de « [l'] œuvre poétique d'Hélène Dorion [qui] est entièrement portée par une réflexion sur les rapports entre le sujet singulier et l'histoire³³ ». Cette relation entre l'Histoire et l'histoire s'exprime entre autres dans ce poème des *États du relief*, où le sujet se spatialise. Par lui transite l'histoire, en lui s'accumulent les blessures qui jalonnent *les corridors du temps* :

³² Comparée à une porte, la page ouvre ainsi un espace de rencontre, de croisement de l'autre, qui demeure une fiction pour le sujet, c'est-à-dire un être de récit, une chimère, une recreation plus ou moins authentique, menée par l'imagination : « Lorsque la page s'ouvrira, tu seras là, au bout d'un couloir, pour figurer la fiction. » (RI dans MFCF, p. 153)

³³ François Paré, « Hélène Dorion, hors champ » dans *Voix et Images*, no 71, hiver 1999, p. 341.

qui

sommes-nous – Beyrouth un avion
 en bout de piste l'Irlande
 Gdansk au milieu de la rue
 une mère brûle son enfant
 l'Irak le Pakistan des kilomètres
 pour un seul mur de Berlin –
 des noms inoubliables
 et combien de morts
 combien de désirs
 renversés au fond de toi
 et moi comme une vague
 qui ne saurait rejoindre la terre
 dans la nuit lancée
 contre la nuit

suis-je un corridor où passe
 une histoire défigurée (ER, p. 23)

L'énonciation du poème opère par rétrécissement, va du plus général (questionnement identitaire collectif – « qui sommes-nous? ») au plus singulier (interrogation identitaire personnelle – « qui suis-je? ») L'humanité, nous apprend le recours à une toponymie de la guerre et du terrorisme des années quatre-vingt (Beyrouth, Irlande, Irak, Pakistan), cartographie l'effroi et la mort. S'y agglomèrent, vers sur vers, les points chauds du globe, y flamboie la violence, projectile freiné par un unique obstacle, lui-même d'une indicible cruauté, le mur de Berlin³⁴. Composée d'individus responsables les uns des autres – le général rattrapant, en bout de ligne, le particulier –, ce « toi et moi », elle est pétrie d'amour mis en échec, « de désirs/renversés au fond de toi/et moi comme une vague/qui ne saurait rejoindre la terre ». Impuissant, le sujet recueille en lui le désastre de l'homme lancé contre l'homme. Se voit-il condamné à perdre visage humain pour ne devenir qu'une fonction, relais, corridor pour une marche de l'Histoire des visages bafoués, malmenés, *défigurés*? La

³⁴ J'analyserai ce motif dans le second chapitre de mon mémoire.

question contenue dans les deux vers finaux semble rhétorique, puisque le discours qui la précède y répond explicitement.

Dans ce second poème des *États du relief*, le corridor se présente comme espace de l'absurdité existentielle :

qui
 sommes-nous dans la nuit lancée
 contre la nuit
 cette marche
 méthodique chaque jour
 se lever se trouver encore
 dans l'étroit couloir
 de la course vers le vide
 les pas s'accumulent
 sans pourquoi ni comment le temps disparaît
 derrière une histoire
 qui n'est plus la nôtre
 mais celle d'un attentat
 contre l'humain une page ouverte
 sur de grands titres jetés
 comme un sort (ER, p. 22)

Cet étroit passage, qui s'arpente seul, à la course, dès l'éveil, jour après jour, s'affirme comme celui de l'existence journalière la plus abrutissante, absurde, puisque sans fondement et débouchant sur le néant. L'habitude. Dans ce couloir, les pas, routiniers, répétés, bordés de vide, comme les mots des lettres d'*Un visage appuyé contre le monde*, s'empilent, perdent sens. Dominé par un climat de torpeur, ce lieu aliène l'humanité et l'histoire. Les êtres s'y trouvent ensorcelés, privés de raison par les grands titres du journal, où s'inscrit la société, inhumaine, étrangère, l'histoire. Dans cet univers sans queue ni tête, dessein de personne, sans pourquoi ni comment, le sujet, lui, risque tout de même une question, « qui sommes-nous », qui le sauve de la léthargie. Celui qui questionne ne marche

pas tout à fait au pas, ni en cadence, ni en rang, consterné par l'inexplicable non-sens collectif, bouleversé d'éthique.

Lieu de rencontre intime et *extime*, le couloir est aussi un espace de réunion métaphysique : « Les yeux ne sont jamais revenus/du corridor où il n'y avait rien /que l'origine/retrouvée par la hauteur. » (SBSBM, p. 44) Associé à l'horizon, il permet la marche spéculative, qui accorde une certaine amplitude à la vie, propose un accès à la transcendance, élève le simple pas :

L'air neuf d'une fin de journée, un corridor
élargi de nos pas, le recommencement de
l'horizon. Juste cette résonance des choses,
cette infatigable présence en nous. (UVACM, p. 31)

L'étroit couloir de l'absurdité fait place à un corridor qu'agrandit la sensation d'une énigmatique présence intérieure, associée au cycle³⁵. Quelle est-elle? Je propose de laisser cette interrogation en jachère pour le moment, afin de poursuivre ma lecture des lieux, débroussaillage d'images.

Les non-lieux

Dans *Un visage appuyé contre le monde*, Paul Chanel Malenfant remarque la présence d'une pléthore de lieux de transit urbains, concrets, qui détonnent dans le lexique que privilégie la poète, constitué de termes abstraits, concepts ou archétypes plutôt que de dénominations prosaïques : « Seuls quelques lieux anonymes et de passage (salle d'attente, chambre d'hôtel, halls de gare, corridors [...]) déterminent la marche et l'écriture : comme si

³⁵ Association qui se lit dans le renouvellement de l'air lié à la fin du jour, dans l'horizon, segment de cercle, ligne circulaire qui sépare la mer de la terre, lieu où se produit le balancement du temps, le passage du jour à la nuit, et jusque dans ces « choses » qui, trouvant un écho à l'intérieur du sujet, ne sont pas enfermées dans leur finitude.

la terre était une vaste salle des pas perdus, la page, cet espace vacant où se perd le temps périssable³⁶. »

Dans ce recueil comme dans *Sans bord, sans bout du monde*, on note une présence accentuée de non-lieux, pour la plupart lieux de passage. Marc Augé définit le non-lieu comme l'antithèse du lieu anthropologique, « un lieu qu'[il a] appelé anthropologique parce que l'identité, les relations et l'histoire de ceux qui l'habitent s'y inscrivent dans l'espace³⁷ ». L'anthropologue pose le lieu comme principe de sens pour ses habitants et principe d'intelligibilité pour ses observateurs étrangers. À l'inverse, purement extérieur, fonctionnel, « [l]e non-lieu, c'est l'espace des autres sans la présence des autres [...] »³⁸. Lieu où tous sont invités et personne hôte, il se dérobe aux tentatives d'enracinement. Sans réifier ses occupants, nécessairement temporaires, il les soustrait à ce qui fait d'eux des humains – culture qui ne soit pas que trame de signes mercantiles mais lieu de l'homme, où se développe la relation aux autres qui comptent et non frôlement de corps sans nom, de passage. À l'opposé de la maison natale, du pays, du village, le non-lieu ne participe pas à la constitution de l'identité des êtres, qui n'y font jamais que circuler: « Naître, c'est naître en un lieu, être assigné à résidence. En ce sens, le lieu de naissance est constitutif de l'identité individuelle et il arrive en Afrique que l'enfant né par accident en dehors du village se voie attribuer un nom particulier emprunté à un élément du paysage qui l'a vu naître³⁹. » Non identitaire, non relationnel et non historique, le non-lieu, s'il détache l'être qui s'y déplace, lui fait par ailleurs profiter d'un dégagement doublé d'un anonymat qui

³⁶ Paul Chanel Malenfant, « Lettres, fragments du discours amoureux » dans *Voix et images*, hiver 1991.

³⁷ Marc Augé, « La conquête de l'espace » dans *Le sens des autres. Actualité de l'anthropologie*, Paris, Fayard, 1994, p. 154-155.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, p. 69.

peut s'apparenter à une forme heureuse de solitude au milieu de la multitude. Dépris de tout ce qui interpelle et engage, le sujet peut n'être qu'en soi, qu'à sa rencontre, glissant dans l'espace vers son individualité, expérience jubilatoire que raconte en ces mots la poète et essayiste Silvia Baron Supervielle : « j'ai goûté à l'anonymat : il n'y avait plus alors autour de moi de repères, de modèles, d'exigences d'une représentation. J'eus le soupçon qu'en adhérant à cet état clandestin j'aurais une chance d'entrevoir mon visage⁴⁰. » Chez Dorion, le sujet, dans ces non-lieux qui modifient aujourd'hui la géographie des villes et la façon dont on les parcourt, ne se sent pas nécessairement, comme l'explique Augé, réduit à sa fonction d'utilisateur ou de consommateur d'espace. Il n'avale pas les kilomètres. Il ne se déplace pas sur le carrelage glacé d'infrastructures aseptisées. Comme chez Supervielle, bien que l'aventure se révèle déstabilisante et même angoissante, c'est celle pour laquelle il importe d'appareiller, puisqu'elle semble source d'un savoir essentiel bien que douloureux, quant à l'habitation de soi :

Je ne sais pas encore passer
à travers une ombre, comme on passe
dans une chambre d'hôtel, une salle d'attente;
ces liens minuscules du silence
enfoui en nous.

Je ne sais pas encore me perdre
dans ce qui vient
et ne reviendra pas;
aller parmi ces jours sans nom, ces heures (UVACM, p. 49)

Lieux de passage comme les corridors, les non-lieux urbains, dans l'œuvre, paraissent centres, vers lesquels la vie se rassemble, différemment, péniblement, parfois. Les veines, artères, où pulse le sang, sont nouveaux cœurs :

Cela seul : – une salle d'attente, des couloirs de métro, une cabine téléphonique,
un début de phrase, le bruit du vent ou d'un avion, une pièce familière. Tous nos

⁴⁰ Silvia Baron Supervielle, *L'alphabet du feu. Petites études sur la langue*, Paris, Gallimard, 2007, p. 36.

désirs, nos espoirs et nos désastres y sont rattachés. Nous sommes ces notations quotidiennes que l'histoire oublie, ces détails balancés du dehors au dedans, ces banales rencontres qui nous amarrent. (UVACM, p. 34)

Chemin

À propos d'*Un visage appuyé contre le monde*, Pierre Nepveu affirme que « [j]amais la poésie d'Hélène Dorion n'avait jusque-là autant habité l'espace de la question sans réponse, de l'errance sans destination⁴¹ ». Les recueils suivants prolongent cette spatialisation dynamique du questionnement, que supporte un paysage sens dessus dessous, et à laquelle le lecteur est convié : « prends dans ta main les pierres/qui jalonnent le passage. » (MG, p. 75) À la remorque de la tradition romantique, le sujet lyrique, qui se met en marche, se soumet à la question. Selon Alain Corbin, « celui qui le pratique [le voyage romantique] essaie de baliser sa vie en même temps qu'il voyage⁴² ». Comme le note Isabelle Cadoret, pour Dorion, « [l]a marche est démarchè spéculative en quête d'une direction, c'est-à-dire le sens de la vie⁴³ ». Sur la voie de l'investigation, le promeneur interroge le paysage en même temps que lui-même. Mais son trajet serpente pleinement. Le sens se diffère : « J'ai pris le chemin le plus long/jusqu'à moi tant de détours/d'inutiles poursuites/pour aller plus loin/dans ma dérive je me suis enfoncée » (HC dans MFCF, p. 88). Aucune régularité dans cette marche à soi.

Peut-être bien parce que dans l'œuvre de Dorion, comme dans celle de Brault, avec laquelle elle discute en douce⁴⁴, le chemin, cet autre lieu de passage, pose problème.

⁴¹ Pierre Nepveu, « Préface » à *D'argile et de souffle*, *Op. cit.*, p. 14.

⁴² Alain Corbin, *L'homme dans le paysage*, Paris, Les éditions Textuel, 2001, p. 105.

⁴³ Isabelle Cadoret, *Op. cit.*, p. 20.

⁴⁴ Dans de nombreux entretiens, Dorion évoque le poème qui l'a décidée à devenir poète, poème tiré du recueil de Jacques Brault, *L'en dessous l'admirable*. C'est une indéniable influence esthétique et éthique. J'y reviendrai dans le quatrième chapitre de ce travail.

Traître, il échappe au regard, se dissout dans la mer, s'enfouit dans la forêt, dérape dans quelque étendue. Horizon, il se dérobe au sujet, qui tend vers lui, harcelé d'espérances et de désirs. Jean-Pierre Richard, en parlant de Reverdy, explique bien cette mascarade du chemin, qui promet l'arrivée et se défile, faux-fuyant : « Et si la route tourne, comme si souvent ici, ce tournant à la fois nous désespère, en nous dérobant à l'image d'un terme du chemin, et nous encourage à espérer, nous laissant supposer que cette fin existe derrière le tournant, et qu'avec un effort de plus nous l'aurions sans doute enfin saisie⁴⁵. » Pour qui ne prend pas garde, le chemin se change insensiblement en labyrinthe et, sans balise de cailloux, sans *pierres invisibles*, sans fil d'Ariane⁴⁶, comment se repérer, ne pas frapper un Minotaure du sens?

Mais là où le chemin de Brault échoue sur ce monstre, ce rien (« quel chemin sinueux m'a conduit droit ici/creux d'ombre révélant le vide⁴⁷ »), dans ce lieu sombre, gouffre, qui diminue le sujet au point de le dévêtir de son nom, réduit à exister, comme Pessoa, en tant que Personne dans le recueil *Il n'y a plus de chemin*, là où le chemin de Brault s'annihile et l'aspire, donc, la voie de Dorion, « un chemin sans issue/autre que ce chemin » (SBSBM, p. 101), se maintient, se perpétue et préserve celui qui l'emprunte. L'erratique pour moteur et principe directeur : « Nulle part où aller : le seul chemin que nous connaissions. » (UVACM, p. 105) Le tracé de terre se pose comme question sans réponse, qu'il s'agit d'habiter, car « [l]e but à atteindre réside dans la marche elle-

⁴⁵ Jean-Pierre Richard, *Op. cit.*, p. 28.

⁴⁶ *Hors champ*, *Les retouches de l'intime* et *Pierres invisibles* insistent spécialement sur la thématique de l'égarement. Les deux motifs que je relève (pierre et fil) désignent les principaux guides orientant le sujet (ou le désorientant, selon ce qui est souhaité).

⁴⁷ Jacques Brault, *Moments fragiles*, Montréal/Paris, Le Noroît/Le Dé bleu, 1997 (1984), p. 93.

même⁴⁸ ». Aussi Dorion, gardant mémoire de l'enseignement de Roland Giguère (ne pas demander son chemin à qui ne sait pas se perdre), enjoint-elle son lecteur à la dérive : « prends la route qui arrête/d'aller quelque part. » (SBSBM, p. 14) La déambulation permet d'occuper librement et fidèlement l'espace, c'est-à-dire de se laisser porter par lui, par les vraies questions qu'il provoque. Se perdre enchante, fonde une nouvelle résidence sur la terre, authentique, ouverte à tous vents, souffles bénéfiques : « Qu'est-ce donc, finalement, que "se perdre"? En quoi se perd-on dans un paysage? Se perdre, c'est habiter autrement l'espace, ou le temps, c'est errer de lieu en lieu, sans présupposition ni finalisation. Le paysage signifie l'absence de plan et de programme, c'est le dépaysement⁴⁹. » En définitive, prendre part au paysage par l'errance, qui féconde le mystère, semble le seul acte pour éviter le terme, le cul-de-sac existentiel, le creux d'ombre braultien. La dialectique du sombre et du clair, que met en place Dorion, joue sur celle de Brault afin de la déjouer : « Nous n'avons nulle part où aller et c'est là notre route, l'instant de clarté qui nous accueille. Et plus loin, la nuit dans laquelle il se jettera bientôt. » (UVACM, p. 105) Le nomadisme atteste d'une pratique de lumière, d'un ancrage dans le présent; le sombre n'appartient qu'à une outre-vie momentanée (l'existence étant circulaire).

Se laissant happer par ce qui survient, le sujet, qui fait route pour nulle part, paraît pèlerin malgré lui. C'est que l'œuvre de Dorion peut être lue comme marche à la transcendance ou recherche de Dieu, qui se trouve, comme je m'appête à l'expliquer, disséminé dans le monde, fondu à lui. Étrange pèlerin, à contre cœur, le sujet est « passant parmi d'autres passants/enfouis dans l'absence » (SBSBM, p. 46). Cette absence de figure

⁴⁸ Isabelle Cadoret, *Op. cit.*, p. 25.

⁴⁹ Jean-Marc Besse, « Entre géographie et paysage, la phénoménologie » dans *Voir la terre, six essais sur le paysage et la géographie*, Arles, Actes Sud et ENSP / Centre du paysagé, 2000, p. 124.

fixe à qui destiner ses pas, vers qui les diriger⁵⁰, comme l'absence de destinataire nettement identifié, nommé, aux lettres d'*Un visage appuyé contre le monde*, cette absence, donc, prive les lettres d'adresse comme de destination, les hommes, « explorateurs sans but » (MG, p. 66), insensés, têtes chercheuses, qui, inévitablement, un jour, s'abîmeront dans le sombre: « Voici l'homme : hors de lui-même/toujours plus loin, errant/qui épuise la coupe de clartés. » (MG, p. 66)

Passerelles

Comme le corridor, le couloir, les non-lieux urbains et le chemin, la passerelle engage le passage, qu'elle déplace par ailleurs dans les hauteurs. Elle a aussi pour fonction d'accueillir la marche, qui se spécifie, traversée du gouffre. Le sujet se risque sur la passerelle afin de franchir un obstacle. L'épreuve décisive, l'abîme à survoler prend la forme d'une absence :

Sur la table, des lettres. Traces fragiles qui
reposent sur ma vie, – passerelle au-dessus
de l'absence. (UVACM, p. 11)

Passerelles bringuebalantes, peu sûres, les lettres s'essaient à poser une parole par-dessus la fosse d'air où règne un accablant silence. Comme Victor Hugo, Dorion pourrait ainsi prier : « Si mes vers avaient des ailes/des ailes comme l'esprit./Près de vous, purs et fidèles/Ils accourraient nuit et jour,/Si mes vers avaient des ailes/des ailes comme l'amour⁵¹. » Car je le rappelle, le sujet nourrit le fantasme d'un langage poétique ailé, planant au-dessus du vide, du néant, de l'absence, pour joindre l'autre : « Une lettre dans la boîte, ce moment fragile/que l'histoire oubliera/dans l'éparpillement des heures/j'ai rêvé de mots que l'on

⁵⁰ Mais Dieu n'est-il pas sans nom et, comme le suggère Novarina, « la quatrième personne du singulier », le pronom invisible, qui agit, à l'impératif, verbe qui appelle les choses, leur donnant réalité? Valère Novarina, *Op. cit.*, p. 34.

⁵¹ Victor Hugo, *Les contemplations*, Paris, Les livre de poche, 1985, p. 97.

glissait/comme des passerelles entre nos vies. » (ER, p. 37) Au même titre que les lettres et les mots, les regards se disposent le plus souvent comme des passerelles idéales, voire chimériques :

Ce qui fait défaut n'est peut-être jamais
qu'un regard, une passerelle qui va du désir
au désir et veille inlassablement sur l'abîme. (UVACM, p. 31)

Le regard, s'il ne s'absentait pas, propagerait le désir, contrerait la distance. Mais sa défaillance expose le sujet à la dissimulation de l'abîme, qui va jusqu'à se déguiser en passerelle, afin de le duper et de l'entraîner dans une chute monumentale : « Le vide, peut-être, a tout embrouillé/s'est posé comme une passerelle./Et l'on n'a pas compris qu'il restait là, entre nous/prolongeant interminablement la descente. » (SBSBM, p. 79)

Toutefois, une passerelle demeure éprouvée. En l'occurrence, celle du mot parlé qui, prenant source dans le corps, survit dans le vide, s'y balance, chargé d'énergie humaine. Dans les vers suivants, les mots qui donnent un visage aux lieux, les noms de ville, prononcés, permettent d'enjamber l'oubli. Les toponymes, lorsqu'ils passent par la voix, parole vive et non plus lettre morte, inopérante, ont du liant, admettent le dialogue des regards. En l'emplissant des fluides chaleureux du corps et du souffle, ils réactivent le souvenir, permettent de se déplacer, de ne pas tomber dans le « noir des choses », comme la neige des lettres d'*Un visage appuyé contre le monde*. Là où la nomination offre un visage au lieu, la parole crée un chemin de traverse pour l'émotion, même déchirante, qui anime ce visage :

Une douleur indistincte dans la voix. Montréal,
Paris, Rome, New York; des noms comme des
passerelles entre les regards.

Parfois je dis – mémoire, pour parler de ce tâ-
tonnement dans le noir des choses. (PP dans AES, p. 124)

Dire, parler permet d'accéder à la mémoire et de cheminer, même à l'aveuglette.

En général, la passerelle protège bien peu le sujet de la chute, mais s'il l'emprunte, c'est sciemment, parce que *la chute* s'avère *requise*, selon la formule du tout premier recueil : « Nous restons sur la passerelle/ne sachant ouvrir les ailes/et nous abandonner au vide. » (SBSBM, p. 106) Le souhait exprimé ici rappelle celui qu'émet un poème de *Sans bord, sans bout du monde* cité plus haut⁵². Larguer les amarres et s'abandonner au vide, c'est quitter le tiède confort du lieu anthropologique, de la maison, abris de l'être, partir dans le non-lieu, traverser le gouffre. Pour Dorion, c'est là qu'attend l'énigme.

Infini

Dans *Les Murs de la grotte*, il est fait mention de la première passerelle que peut espérer l'homme. Cette passerelle fait miroiter un réel soutien, puisqu'elle est construction de mots soufflés, suspendus dans l'air par une voix, puisqu'elle est Verbe incarné, Dieu : « Abraham le premier/ouvre le chemin du désert/suit la promesse/d'une voix au-dessus de l'abîme. » (MG, p. 17) La seule passerelle qui ait quelque fermeté, on l'a vu plus haut, c'est la parole. Parce que celle-ci passe par le corps, animant les mots, leur infusant matière, chair, âme et visage (nom), les pétrissant de présence humaine, elle permet d'aller à l'autre, comme l'explique Novarina : « La parole n'échange aucun sens, mais ouvre un passage. De l'un à l'autre, elle est notre passage par l'intérieur des mots, notre voyage, notre ouverture

⁵² « Enfermé depuis toujours, on cesse soudain/De chercher des abris./On lâche les amarres./Tout s'allège et le ciel s'entrouvre. » (SBSBM, p. 116)

et la façon que nous avons de passer avec eux⁵³. » Or, Dieu, Parole originelle, est la première et parfaite passerelle à venir se poser au-dessus du vide : « Où est le Dieu/qui nous porte/au bout du néant? » (SBSBM, p. 30) Il importe en bout de ligne de retrouver ce passeur, de l'entendre.

La question de Dieu hante la poésie de Dorion. Mais le Dieu qu'elle décrit n'a rien d'une figure religieuse au sens chrétien ou islamique. Nulle idole, ici. Sans visage et sans royaume, dieu se déplace à travers tous les visages et tous les royaumes. Et sa présence est bien souvent incertaine. Passerelle, passage, cet étrange Dieu qui travaille l'univers cyclique de Dorion, Pierre Nepveu l'a baptisé « univers » et « monde ». Voici en quels termes il le décrit :

Ce que je lis dans les poèmes d'Hélène Dorion, c'est que l'univers a cessé de parler, de se donner comme un langage articulé qui fait signe. Non qu'il ait sombré dans un parfait silence, qu'il soit sans voix. Mais cette voix est d'abord un bruissement, un murmure, un bourdonnement, un souffle, une respiration. Et c'est pourquoi le vent est une figure si forte dans *Un visage appuyé contre le monde*, l'un des livres majeurs d'Hélène Dorion. Ce n'est pas un vent violent, destructeur de formes et de choses, ni ce vent qui devient visible en peignant les saules ou qui trouve sa voix d'arbre en arbre, dans tel poème de Saint-Denys Garneau. Hélène Dorion suggère un mouvement plus pur et plus intime : « Le vent remue dans le vent. Tout est là, gravé en nous ». Quelle étrange antiphrase avec ce « gravé », quand fait précisément défaut toute surface solide, toute possibilité d'inscription ferme et permanente! Comment dire d'une manière plus elliptique que s'il y a message venu du monde, ce ne peut être que celui d'un mouvement profond allant du plus large au plus intérieur, l'immense et incessant remuement de l'être⁵⁴?

Comme le remarque Nepveu, dans les poèmes de Dorion, l'univers ne s'adresse qu'indirectement au sujet. Altérité, la nature refuse le rôle de même et de révélateur, les fonctions de miroir et de livre magique, que lui assignait la poésie romantique, pour s'imposer comme présence radicalement différente, fréquemment aphone : « Les

⁵³ Valère Novarina, *Op. cit.*, p. 27.

⁵⁴ Pierre Nepveu, « Préface » à *D'argile et de souffle*, *Op. cit.*, p. 15-16

montagnes, le lac, des nuages; tout se tait devant moi, tout me déborde et va, indifférent, au-delà de mes joies et tourments les plus dérisoires. » (UVACM, p. 104) Ses échanges avec le sujet se limitent souvent au bruissement et à la caresse « d'un passage du vent sur nos visages/ces murmures de l'univers, ces éclats d'immensité » (UVACM, p. 54). Mais cette parole soufflée, voix venue d'ailleurs, avec *Sans bord, sans bout du monde*, se change imperceptiblement en chant du monde⁵⁵, comme j'entends le démontrer dans le quatrième chapitre de ce mémoire.

Dieu n'est donc pas absent de l'œuvre de la poète, pourtant née dans la culture québécoise des années quatre-vingt, plus séculière que jamais. Néanmoins, de recueil en recueil, cette présence demeure souvent coite – « Dieu veillait, sans répondre » (MG, p. 26) - ou alors, si elle parle, c'est à mi-voix, presque inaudible, hermétique – « ce Dieu qui murmure/depuis le commencement de l'herbe et de la pluie » (MG, p. 30). Ici, Dieu semble se taire par ruse, afin que l'homme interroge son peu de signes, ce que fait le sujet, immanquablement.

Le message de ce Dieu-Univers, d'une grande ténuité, est de l'avis de Nepveu « l'immense et incessant remuement de l'être », c'est-à-dire le mouvement, le changement perpétuel ou, comme je l'ai expliqué plus haut, le passager comme figure de l'éternel, l'instant comme principe de permanence, le cycle naturel comme fondement vital. Dieu-Univers enseigne au sujet son passage, celui des choses, du temps et des êtres comme

⁵⁵ Chez Heidegger, les termes se répondent. Les deux souffles sont participation tumultueuse à l'unité, rayonnant remuement, élan infini, gratuit: « Le dire du chanteur dit l'entier intact de l'existence mondiale, laquelle s'établit invisiblement en la spaciosité de l'espace intime du cœur. Le chant ne recherche même pas ce qu'il a à dire. Le chant est l'appartenance à l'entier de la pure perception. Chanter, c'est depuis le centre inouï de la pleine nature, être emporté au passage du vent. Le chant est lui-même : "un vent". » Martin Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 2004 (1949), p. 382.

unique cheminement existentiel valable, transcendance horizontale, éthique de vie et esthétique poétique.

À l'égard de ce dernier précepte, dissertant sur la tâche de l'écrivain, Derrida avance : « Être poète, c'est savoir laisser sa parole. La laisser parler toute seule, ce qu'elle ne peut faire que dans l'écrit [...] *Laisser* l'écriture, c'est n'être là que pour lui laisser le passage, pour être l'élément diaphane de sa procession : tout et rien⁵⁶. » Dorion travaille dans ce sens, se désempare par l'écrit, passerelle défaillante car sans voix. Elle creuse des brèches dans le poème par où surgissent et s'évanouissent la Parole, toujours interrompue, toujours reprise, la Présence, l'insaisissable. Elle file la forme, l'embobine – architecture circulaire, répétitions expressives, formules interrogatives réitérées⁵⁷ – pour trouer la clôture du sens, le recommencer, l'ouvrir à l'infini.

À ce propos, Lévinas écrit : « L'infini est le propre d'un être transcendant en tant que transcendant, l'infini est l'absolument autre. Le transcendant est le seul *ideatum* dont il ne peut y avoir qu'une idée en nous; il est infiniment éloigné de son idée – c'est-à-dire extérieur- parce qu'il est infini⁵⁸. » Le Dieu de Dorion matérialise cette inconcevable extériorité. J'ai mentionné l'étrangeté fondamentale des autres (nature, destinataire des lettres et même soi, jusqu'à un certain point, qui est l'un de ces autres) pour cette poète. En chaque altérité, inassimilable et impensable, séjourne un éclat d'infini, remue une bouche de lumière, d'où la parole s'élève, fragile. Aussi Dieu s'exprime-t-il par le paysage, par le monde, par l'amoureux, par soi, distants objets du désir, Graals qui enfantent la quête. Et,

⁵⁶ Jacques Derrida, *L'écriture de la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 106.

⁵⁷ Et c'est, avec l'affirmative négative, un type de phrase employé avec une éloquente insistance.

⁵⁸ Emmanuel Levinas, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, Paris, Le livre de poche, 1971, p. 41.

enfin, si l'infini, sur le plan spirituel, dépasse la raison, il trouve sa correspondance spatiale dans l'illimité, sans bord sans bout, qui déborde le pas et le regard, la perception sensible, et on peut lui associer, sur l'axe du temps, l'éternel, qui se terre, chez Dorion, dans le provisoire : c'est toute la leçon du passage, qui conduit la poète à ce que Nepveu nomme « une éthique de l'inachèvement, du perpétuel recommencement⁵⁹ ». L'infini, l'illimité et l'éternel relancent constamment la conscience et l'écriture qui se rebellent contre la fixité et la fermeture.

Voilà pourquoi l'imagination d'Hélène Dorion trouve son bonheur dans le déracinement. Se perdre, c'est entrer en grâce. Placée sous le signe de l'erratique, l'habitation poétique permet, en effleurant une radieuse absence-présence, une extériorité intérieure, qui s'offre comme nouvelle transcendance, de communier avec une forme de sacré : « Mes pas commencent en d'autres pas/comme des îles offertes à l'infini/qui repose en nous. » (SBSBM, p. 43) Dans ces vers, le passage perpétué se tend à l'infini, le cycle se donne au cycle, présent, hommage que l'Image rend à son Visage.

La mort de Dieu imaginée par Nietzsche, son tragique et définitif silence, taraudant les Existentialistes, traversent le XX^e siècle, frappent durement la modernité. L'œuvre de Dorion fait écho à cette éclipse (présence-absence de Dieu). Mais elle rend aussi compte d'un phénomène propre à la société postmoderne, le retour du sacré, que décrit en termes peu tendres Lipovetsky :

Rien n'est plus étrange en ce temps planétaire que ce qu'on désigne par « retour du sacré » : succès des sagesse et religions orientales (zen, taoïsme, bouddhisme), des ésotérismes et traditions européennes (kabbale,

⁵⁹ Pierre Nepveu, « Préface » à *D'argile et de souffle*, *Op. cit.*, p. 21.

pythagoricisme, théologie, alchimie), étude intensive du Talmud et de la Torah dans les Yéchivot, multiplication des sectes; incontestablement, il s'agit d'un phénomène très post-moderne en rupture déclarée avec les Lumières, avec le culte de la raison et du progrès⁶⁰.

À son sens, la culture première rebrousse chemin, signant un inconsistant désaveu de la modernité. Le sociologue remarque ainsi un vif regain d'intérêt, en art comme en philosophie, pour les questions du passé, dont la modernité a, selon lui, voulu faire *tabula rasa*⁶¹ :

Le post-modernisme artistique renoue avec le musée, le postmodernisme philosophique également mais au prix de l'exclusion de l'histoire et du social, relégués à nouveau à l'ordre trivialement empirique. Retour en force de la pensée de l'Être et des jeux de la métaphysique, ce n'est pas là un remake, c'est la manifestation philosophique de l'ère narcissique⁶².

Si Dorion opte pour une poésie de l'être, une recherche métaphysique, je ne crois pas pour autant qu'elle relègue histoire et société aux oubliettes (c'est la ligne directrice du chapitre suivant de ce mémoire) et ses interrogations fondamentales, loin de relever de quelque narcissisme primaire, sont une façon, dans la culture de l'authenticité, de créer son identité en la posant par rapport à des altérités significatives (comme je me propose de le voir dans « Une main dans l'univers »).

Ainsi touche-t-on par là au passage
d'états successifs, à cette ligne qui sépare
et relie – frontière qui est l'espace même.
Hélène Dorion (SAT, p. 46)

⁶⁰ Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, Folio essais, 1993 (1983), p. 169.

⁶¹ Ce qui est fort contestable, ne serait-ce qu'en regard de l'un de ses principaux penseurs, Heidegger, comme l'explique Hanna Arendt dans *La crise de la culture*.

⁶² Gilles Lipovetsky, *Op. cit.*, p. 177.

Chapitre II :

Sans frontière

Tu as tes bagages de fugitif déjà
de l'autre côté –
la frontière est ouverte
mais avant
ils jetteront tous tes « chez toi »
comme des étoiles par la fenêtre
ne reviens plus
habite l'inhabité
et meurs –
Nelly Sachs

Berlin

Capitale de la République de Weimar et du Troisième Reich, centre à vif des Première et Seconde Guerres mondiales, frontière idéologique pendant la Guerre froide, Berlin scelle l'histoire échaudée de l'Ancien monde. Berlin, six lettres de feu tatouées à même la peau chiffrée du XX^e siècle. Son histoire, tenant presque entièrement dans le creux de ce nom, désormais aide-mémoire. Dans Berlin, on entend pêle-mêle le choc sourd des grands systèmes politiques s'affrontant au tranchant du temps – nazisme, communisme, capitalisme –, la plainte des territoires démis – la France occupée, l'Europe mise à feu et à sac, l'Allemagne bombardée, l'U.R.S.S. affamée –, le cri de l'indicible – des camps de la mort au goulag –, les grincements de la Guerre froide – monde sous tension, scindé par un Checkpoint Charlie continental et céleste – et bien sûr la rumeur angoissée d'un effondrement, la chute du mur (1989), et d'une fragile réconciliation spatiale et politique qui, pour beaucoup d'historiens, marquent la tombée du XX^e et l'aube du XXI^e siècle. Portant sur son corps souvenirs, stigmates et présages des quatre coins de l'Occident, qui rayonnent jusqu'à elle, « la capitale de l'Allemagne réunifiée est à la fois un laboratoire et un musée. Elle est à elle seule un raccourci de l'histoire du siècle qui vient de s'achever et

un témoin actif de celle qui s'ébauche⁶³ ». Aussi, pour Hélène Dorion, « [l]es ruines remuent/dans ses entrailles » (poème « Berlin I », FT dans MFCF, p. 666) tandis que, simultanément, s'affairent les « grues mécaniques/dans le ciel de Berlin/[où] l'avenir se compte/en échelons » (poème « Berlin IX », FT dans MFCF, p. 672).

Les années quatre-vingt, pendant lesquelles Dorion entre en poésie, ne peuvent se raconter qu'en filigrane de ce nom, de ces six lettres qui composent le mince alphabet d'un temps déréglé, six lettres tremblées, l'épicentre de l'époque, et sa vibrante trace. Ainsi est-il significatif qu'aux côtés de New York, Dresden, München, Salzburg et Auschwitz, Berlin soit l'un des lieux toponymiques dominant l'œuvre de Dorion⁶⁴. Rien d'étonnant à cet ancrage allemand chez une écrivaine québécoise pour qui « les frontières du vent/que l'ombre, née d'ailleurs/a laissées en toi » (FT dans MFCF, p. 675) sont ineffaçables. Avec ses empêchements, ses blessures, d'où qu'on écrive, Berlin cristallise l'époque, se dresse dans un temps déterritorialisé, balayant du revers de l'histoire les barrières et allégeances nationales. La ville dit la fin d'un monde, du vieux continent comme phare culturel. Sa vue suscite une veille poétique.

À cet égard, dans « Berlin X », poème mémorial écrit à partir de l'exposition « Topographie de la terreur » » consacrée au Troisième Reich, Niederkirchnerstrasse, la ville secrète des récits de guerre. Elle implante au sujet toute une mémoire de l'inhumain, qu'il associe au silence, cet au-delà du langage, sa défaite muette, résonnant dans l'en deçà de l'humain :

⁶³ Marc Augé, *Le temps en ruines*, Paris, Galilée, 2003, p. 105.

⁶⁴ Dans *Les corridors du temps* puis dans *Fenêtres du temps*. Et Berlin est sans conteste le toponyme le plus récurrent.

Fouillis des corps et des noms
 livrés à la Topographie des Terrors
 – boue, brasier
 chair réduite à la rouille –
 on touche à la mémoire
 où même le silence
 devient audible. (FT dans AES, p. 246)

Ici, leur nombre et l'entassement de leurs corps et de leurs noms déshumanisent les victimes de l'histoire. Cette déshumanisation, que renforce l'utilisation de déterminants indéfinis pluriels et de synecdoques (« corps », « noms » pour êtres humains, individus), est le produit de l'horreur passée, mais peut-être aussi du processus de muséification de cette horreur. Malgré ce doute, on peut affirmer que le sujet contourne le piège de la cérémonie commémorative forcée et artificielle que tendent souvent à leur insu les documents d'archive. Touchée par ces morts anonymes, à fleur de sens, la mémoire du sujet réactive leur souffrance, rend palpable la vie maltraitée; les morts s'ébruitent en temps réel (au présent). Ni figés, ni canonisés dans le nom de Berlin, ils racontent l'altération de la matière : la « boue », terre noyée par l'eau, le « brasier », corps, livres ou objets chers dévorés par le feu, et jusqu'à la « chair », liée métaphoriquement au fer, soumise à l'action du temps, à l'oxydation, le corps n'étant rien de plus ici qu'immeuble désaffecté. Tristesse de la vie sans nom.

« Berlin XI » fait place à une poignante remémoration de la Shoah. Par la parole d'une survivante, Christa T.⁶⁵, Auschwitz paraît dans Berlin. Le camp d'extermination polonais, qui rejaillit sur le paysage, se superpose à la ville qui le dirigeait, dans la distance,

⁶⁵ Fait pratiquement sans égal dans l'œuvre, Dorion nomme explicitement cette survivante, a recours au nom propre de celle-ci (même si le patronyme est raccourci en initiale) pour ensuite nous livrer, en italiques, sa parole mémorielle. L'emploi du nom propre contre la déshumanisation et l'oubli qui cernent les morts anonymes.

d'une main de fer⁶⁶. Symbole de vitalité et de beauté, le soleil se pervertit, devient signe d'anéantissement; par apposition, le noir mêlé de rouge des fumées, qui s'échappent des grandes cheminées, entache la lumière, le rayon, empêche toute évocation du regard vers la transcendance :

Tu imagines la musique
que crachent les haut-parleurs
— et valsent les enfants
qu'on arrache à leur mère —
tu imagines
alors que Christa T. se souvient.

*À Auschwitz, le silence
était l'enfer; le soleil n'était pas
le soleil, je vous jure, ne brillait pas
devant mes yeux, ce rouge
ce noir à l'horizon n'était pas
la vie, mais la destruction
de nos vies. (FT dans AES, p. 247)*

Ces deux strophes opposent fonctions et procédés de la recreation artistique de l'histoire et du témoignage mémoriel. Dans la première, harmonieusement ciselée, le découpage des vers suit la logique phrastique. Une stylisation notable domine : 1) recours à l'anaphore; 2) isolement ponctué de l'incise qui met en évidence son pathétisme; 3) rime interne qui lie musicalement le crachement de la musique à l'arrachement des enfants, l'un et l'autre (musique, enfant), magnifiques, violemment détachés de leur lieu d'origine; 4) gradation descendante du nombre de pieds des cinq premiers vers, jusqu'au ressaut du vers final, qui marque la transition d'une strophe à l'autre, d'un type de témoin à l'autre (imaginatif, mémorialiste). Cette première strophe est le fait d'une maîtrise artistique. Avec toutes les ressources du langage, avec rythme, sens et grâce (arts de référence : musique, danse), la poète recompose finement une histoire qu'elle tâche de donner à entendre tout aussi bien que de faire ressentir. La troublante esthétisation de l'horreur provoque la sensibilité du

⁶⁶ Je note qu'en titre, en tête du poème « Berlin XI », Berlin surplombe encore une fois Auschwitz.

lecteur, d'autant plus percutée que cette strophe, écrite au présent, temps privilégié de l'imaginaire poétique, propose une actualisation sensorielle du passé. Le pouvoir du poète est de permettre au lecteur de revivre l'histoire de corps et d'esprit, au présent, d'accéder à la sensation de l'événement. L'écriture poétique comme le « corps effleure ce passé comme s'il était du présent » (UVACM dans MFCF, p. 299).

Dans la seconde strophe, doublement différenciée par le blanc et l'italique, l'horizon comme l'avenir se bouche, et la réalité infernale muselle la musique. Le silence sonne seul et implacable; le sens se donne, littéralement. Pas de place pour les ruses esthétiques : toute l'attention repose sur la locutrice, non sur l'allocutaire. Description analeptique à l'imparfait, la parole angoissée de Christa T. se fait saccadée, chaotique. Les enjambements déchiquent la phrase syntaxique en vers brisés. Les métaphores s'effacent, « [l]es images/s'en vont en emportant leurs ombres » (poème « Berlin I », FT dans MFCF, p. 666) devant un réel terrifiant, qui se défait de ce qu'il est, qu'on tente de restituer défait, et qui tremble dans l'oralité du souvenir parlé, et se concentre entièrement dans les formules d'attestation (« je vous jure », « devant mes yeux »).

Berlin fait revivre les carnages de 39-45, donne nom à l'impensable. Mais la ville, Berlin-Est, minée par vingt-huit ans de privations imposées par le régime communiste, et Berlin-Ouest, largement détruite à l'arrivée des Alliés, dit aussi la dévastation de l'Europe et des idéaux hérités des Lumières, notamment dans « Berlin VI » : « La ville a tapi ses décombres/parmi ceux de l'histoire. » (FT dans AES, p. 245) Ce n'est pas seulement l'urbanisme et le patrimoine européens qui sont ravagés par les bombardements de la Deuxième Guerre mondiale, mais également l'espoir fou qu'ont fait surgir les progrès

techniques et technologiques de la révolution industrielle, des relents de positivisme, une foi aveugle dans la science, la culture et la démocratie comme institutions civilisatrices, garantes du progrès moral de l'humanité. Ces utopies tombent violemment lorsque dirigeants politiques autoritaires ou génocidaires mettent à contribution culture, science et technique : « La folie autodestructrice et proprement suicidaire des États européens au cours des deux guerres mondiales fit mentir la notion de supériorité rationnelle de l'Occident, et la distinction entre « civilisé » et « barbare », propre aux Européens du XIX^e siècle, devint difficile à maintenir après les camps d'extermination nazis⁶⁷. » Dans l'œuvre de Dorion, Berlin permet d'envisager ce que Fukuyama a appelé la fin de l'histoire, non pas de l'histoire comprise comme une succession d'événements clés⁶⁸, « mais l'Histoire, c'est-à-dire un processus simple et cohérent d'évolution qui prenait en compte l'expérience de tous les peuples en même temps⁶⁹ ». Plus d'évolution universelle, plus de marche en avant, et, comme je l'ai noté au chapitre précédent, plus de destination, qu'une suite de faits, le déroulement des heures, le défilé des êtres... Berlin enfonce le clou de l'Occident, accuse la chute d'un idéal.

En outre, le mur supporte toute réflexion sur la division, qu'elle soit émotive, géographique ou philosophique. On peut citer en exemple le propos que tient *Les Corridors du temps* sur la séparation amoureuse, sur la distance que toute vie, avec son déferlement d'histoires, installe entre les êtres : « Cela s'appelle Berlin, cela sépare ton corps du mien. Chaque jour ajoute des récits qui nous éloignent. Cela s'appelle Berlin, mais tu l'ignores. » (CT, p. 94) Berlin donne également naissance à une méditation sur ce qui, dans l'espace,

⁶⁷ Francis Fukuyama, *La fin de l'histoire et le dernier homme*, Paris, Flammarion, 1992, p. 32.

⁶⁸ Quoique l'événement, rare et banal, pose problème dans l'œuvre, tel que je l'ai spécifié au dernier chapitre.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 12.

scinde l'humanité, sur l'hostilité qui partage les nations : « Un mur sépare la ville, sépare le monde. Je m'assois contre lui; j'essaie de croire qu'il reste quelque chose de l'amour en nous. » (CT, p. 88) Cette assise contre le mur, c'est-à-dire tout contre et à l'encontre de celui-ci, révèle une posture empathique en laquelle gronde un refus d'accepter la déchirure, l'affrontement des humains, à l'état.

Dans les années quatre-vingt, à chaque instant, on craignait de voir la folie des hommes anéantir la terre. Sur un qui-vive feutré, on coudoyait inconsciemment ce cataclysme annoncé et jour après jour, on vivait au-dessus des abris construits sous l'impulsion de l'épouvante, sous le coup des trompettes des administrateurs médiatiques de l'Apocalypse. À travers le mur de Berlin, matérialisation du bras de fer idéologique opposant les États-Unis et l'U.R.S.S., Dorion divulgue la hantise du nucléaire. Ce qui explique qu'une fracture locale de l'espace ouvre le sujet au récit d'une vulnérabilité planétaire :

Devant moi, un mur raconte la fragilité de la terre.

Huit heures à Berlin
dans la rue le vertige
devient possible

Je ne demande plus au monde de réparer ses failles. (CT, p. 96)

Sous le mur de Berlin, la terre tremble; toute une conception du monde sensible, inépuisable, éternel, est ébranlée. Sa fragilité précipite le sujet dans le vide, le conduit, après la rébellion, à une certaine acceptation de la faille, de l'imperfection de la vie, qui, loin d'offrir un relief lisse, comporte toutes sortes d'anfractuosités, d'aspérités, dont l'art a pour devoir de faire un relevé juste et lucide, à fin de réconciliation.

Ville de destruction et ville détruite, Berlin est le pivot par lequel les historiens, comme je l'ai déjà mentionné, ont pensé le passage du XX^e au XXI^e siècle. En 1989, la chute du mur, qui consacre la dissolution du communisme européen, a été associée à la mort du dualisme idéologique, à l'ouverture des frontières (démantèlement de l'U.R.S.S.) et de l'espace économique (Europe, ALENA), par une expansion du libéralisme, sorti victorieux du duel politique à l'échelle planétaire. La chute du mur de Berlin est l'un des premiers pas posés vers la réalisation d'un monde où s'effrite le concept d'État-Nation, vers la mondialisation, la création d'un monde *sans bord sans bout du monde*. Ainsi dans « Berlin V », la chute du mur entraîne l'abolition de repères spatio-temporels – points cardinaux, années. Dans l'un de ces lieux de passage précédemment décrits, le corridor, le sujet arpente un hors-temps et un hors-lieu, sous lesquels baigne un abîme d'illimitation :

Et tu retrouves tes pas
le long des corridors
du temps, ni l'est ni l'ouest
ne délimitent ces années
par-dessus l'absolu, le vent
que tu négliges, l'averse
percute l'os
du cœur épuisé. (FT dans AES, p. 244)

Selon ce beau vers de Dorion, à Berlin, « [i]l tombe un peu d'ailleurs ». (poème « Berlin III », FT dans MFCF, p. 667). Autour de cet ailleurs temporel et culturel, Ancien Monde qui tombe en désuétude, s'articulent deux représentations de l'espace : l'espace détruit « de ce siècle/vingtième qui foudroie le passé » (poème « Berlin VII », FT dans MFCF, p. 671) et l'espace ouvert, « ce no man's land » (poème « Berlin II », FT dans MFCF, p. 671) du vingt-et-unième siècle, ajouterais-je. Ce chapitre se propose d'observer plus avant l'une et l'autre, qui font tomber un peu d' « ici maintenant », déboussolé.

Ruine et temps

De part en part, l'image de la ruine envahit *Un visage appuyé contre le monde*. Même simplement suggéré, ce motif paraît avec une insistance aigue, comme tout « ce qui reste lorsqu'il ne reste rien » (UVACM, p. 25), lorsque le temps est venu, passé, sans demander son reste, sans laisser que ce reste, et avec lui, les constructions qui abritent la vie des hommes. La ruine, c'est aussi bien la trace du passage, l'écho du passé, que « les débris de nos blessures » (UVACM, p. 40), plaies et vestiges intimes et collectifs.

À l'image d'un monument en ruines, aux murs décatés, à la pierre concassée, les années révolues gisent dans le temps, en lambeaux, trouées, et ne peuvent ressusciter, si ce n'est par une reconstruction mémorielle ou historique, qui métamorphose le passé en récit, signant œuvre de fiction. Le souvenir et le récit historique demeurent toujours un peu simulacres du passé : ils trahissent son intégrité. Comme la ruine restaurée, le mur transpercé qu'on colmate à partir de pierres qui n'appartiennent ni à son époque, ni à son monde, de pierres qui lui sont profondément étrangères, le souvenir et le compte-rendu de l'historien reproduisent un passé pétri de présent, actualisé, décalé, nécessairement traduit. Un ailleurs temporel brouillé d'ici.

Mais, laissée à l'abandon, la ruine, chez Dorion, donne surtout une leçon de temps absolu. Elle dit le passage, qu'elle objectivise, la disparition, qu'elle spatialise : « La ruine délivre un passé sans contraire. » (UVACM, p. 85) *Sans contraire*, c'est-à-dire sans double antagonique sur la ligne du temps, sans futur. Paradoxalement, la ruine nous renseigne et sur l'histoire et sur un temps a-historique, lavé de repères (futur, présent), de mesures, sur « un temps *pur*, non datable, absent de notre monde d'images, de simulacres et de

reconstitutions, de notre monde violent dont les décombres n'ont plus le temps de devenir ruines. Un temps perdu qu'il arrive à l'art de retrouver⁷⁰. »

Blessé et inhabité, si ce n'est occasionnellement par les touristes, les visiteurs, qui voient en lui l'espace patrimonial, l'objet de musée, le lieu en ruines est horizon temporel, inatteignable, qui structure l'énigme, la distance, l'étrangeté du passé, qui toujours contrecarre la conscience⁷¹. Bien qu'elle ait un indéniable intérêt archéologique, la ruine chez Dorion instruit moins d'époques révolues que du travail même du temps, qui dépouille le passé, le polit, comme le désert, des ossements, et va jusqu'à lui conférer beauté : « Vues de haut, les ruines instruisent de la beauté d'une pierre élimée, d'un chemin éclairci par le temps. » (UVACM, p. 74) En la ruine luit un temps débroussaillé de l'anecdotique – ce qui, sur le plan formel, appelle une certaine épure poétique, une posture haute (jusque celle du regard du sujet sur les ruines, vues du ciel, où siège Dieu), une grandeur et une noblesse de ton. Observée des hauteurs, de loin, donc, la ruine épelle la vie grande, c'est-à-dire la vie réduite à l'essentiel, la vie brute, minérale, dépouillée, sillage du vivant. Traversée par sa finalité, ou du moins par les pertes qui permettent de la concevoir, la vie qui pulse admet la ruine, le passé, qui est sa substance, la comble, aussi : « Ce matin quelques gestes/ramènent en nous la vie/fragile et emplie de ruines » (UVACM, p. 28).

L'Histoire en ruines

Le motif du champ de ruines, par sa rémanence, révèle donc la durée – « Lentement, quelques ruines, le pari recommencé de ce que nous sommes. » (UVACM, p. 75) Figure

⁷⁰ Marc Augé, *Le temps en ruines*, *Op. cit.*, p. 10.

⁷¹ Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, PUF écriture, 1989, p. 61.

emblématique de la vie humaine, équivoque, la ruine est ce qui, chez Dorion, par sa déchirante répétition (soulignée dans les vers suivants par la répétition nominale), meuble, jalonne l'Histoire : « Ruines, ruines, disséminées dans l'histoire/– géométrie compliquée d'un monde/plongé dans la joie douloureuse du temps. » (MG, p. 86) Chez le sujet, la ruine éveille le fantôme des conflits sociaux, des pertes humaines, tout en rappelant le miracle du perpétuel recommencement, de la vie, rapiécée, redonnée : « Des milliers de guerres, de ruines/et de catastrophes s'empilent/en chacun de nous/le fragile miracle de l'origine/chaque fois recommence. » (MG, p. 13)

Surprenante, cette présence en force de la ruine dans l'œuvre d'une poète québécoise! Que vient-elle faire dans l'espace littéraire de cette Nord-américaine, issue d'une société jeune, d'un territoire pratiquement intact? Peut-être faut-il revenir à Berlin pour comprendre le surgissement de la ruine dans le poème, revenir à Berlin, ville du déclin de l'empire européen⁷².

Dorion écrit :

Patiemment nous veillons sur une blessure qui ne guérit pas, cherchant un passage parmi les ruines d'une humanité obscurcie, retenue sans l'être par quelques cellules exiguës. (UVACM, p. 73)

Blessure, lésion du corps, et ruine, lacération de l'espace. L'humanité en ruines, l'humanité blessée, que désigne un « nous » humain, c'est bien celle qui habite Berlin, qui déshabite le

⁷² La culture impérialiste américaine, dominante depuis le milieu du siècle dernier, sans égale depuis vingt ans, ne prend plus le temps (comme l'avait fait l'empire européen) de produire des ruines, comme en fait l'hypothèse Marc Augé. Elle s'érige sur des bâtiments qui portent le sceau du présent et qui ne sont pas conçus pour le délabrement. Sitôt usés, on rasera ces habitations de pacotille pour recouvrir l'espace et l'encombrer de plus belle. C'est pourquoi « sans doute est-ce à l'heure des destructions les plus massives, à l'heure de la plus grande capacité d'anéantissement, que les ruines vont disparaître à la fois comme réalité et comme concept. » Marc Augé, *Le temps en ruines*, *Op. cit.* p. 84-85.

sens, qui reçoit et renvoie de plein fouet désillusion et conscience d'une fin de l'Histoire conçue comme progrès, d'une Histoire d'idées et d'espoirs en loques, guenilles, que la ville porte sur son corps, et dans sa forme, comme l'écriture hachée d'un Beckett : « Encore. Tant mal que pis encore. Tant pis que pire encore. Dire tout disparu. Ainsi de suite encore. Dans le crâne tout disparu. Tout⁷³? » L'avenir s'annonce difficile, pour ces voix manquant de souffle, celles du « dernier homme », des créatures postmodernes, confrontées à la fin de l'histoire :

On peut avancer sans grand risque de se tromper que le XX^e siècle a fait de nous tous des pessimistes profonds. En tant qu'individus, nous pouvons garder notre « optimisme » sur nos perspectives de santé et de bonheur [...] Mais lorsqu'on en vient aux questions plus vastes, comme de savoir s'il y a eu ou s'il y aura progrès dans l'histoire, le verdict est très sensiblement différent⁷⁴.

Pour Dorion, poète fin de siècle, poète de l'essoufflement des temps modernes, la conception de l'avenir comme marche en avant est compromise. L'horizon vers lequel l'homme avance est empreint de la souffrance infligée par cette déchirure; il se change en plaie : « Arête de l'horizon devenue une entaille. » (UVACM, p. 78) Même le ciel, espace où l'être humain a de tout temps cherché la transcendance, le faste royaume spirituel, un sens luxuriant qui permette de traverser l'existence, est « un ciel de ruines » (PM, p. 76) et, plus bouleversant encore, une succession « de tant de ciels vides » (SBSBM, p. 103). François Paré observe cette expérience de fragmentation du sens, sa désintégration, qu'entraîne la ruine :

À travers un paysage de ruines où le regard se pose et s'interroge – ce regard serait sartrien s'il n'était pas si empreint de mélancolie! –, le texte évoque la recherche acharnée de fragment, de traces, d'indices, puis le fragile réaménagement du discours, de l'exposition, ce qu'il reste du sens avant qu'il ne s'efface, qu'il ne s'effrite⁷⁵.

⁷³ Samuel Beckett, *Cap au pire*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1991 (1983), p. 32.

⁷⁴ Francis Fukuyama, *Op. cit.*, p. 28.

⁷⁵ François Paré, « Hélène Dorion, hors champ » dans *Voix et Images*, no 71, hiver 1999, p. 341.

L'hypothèse de Paré est qu'il existe une filiation entre Dorion et Cioran, pour qui l'histoire court au néant, s'associant à « une intense dislocation du temps lui-même, une hâte vers un devenir où plus rien ne devient⁷⁶ ».

La ruine, chez Dorion, nous parle de ce qui a été perdu avec Berlin, avec la Seconde Guerre mondiale : perte d'une certaine conception de l'histoire, d'une foi en la « civilisation » mais aussi d'une forme de société traditionnelle, société-mémoire, soutenue par les métarécits, qui préservaient le lien unissant l'homme à son passé, assuraient la sauvegarde de l'identité culturelle, comme l'explique Pierre Nora :

Fin des sociétés-mémoires, comme toutes celles qui assuraient la conservation et la transmission de valeurs, église ou école, famille ou État. Fin des idéologies-mémoires, comme toutes celles qui assuraient le passage régulier du passé à l'avenir ou indiquaient, du passé, ce qu'il fallait retenir pour préparer l'avenir : qu'il s'agisse de la réaction, du progrès ou même de la révolution⁷⁷.

Pour ne pas naviguer *sur les cimes du désespoir* aux côtés de Cioran, le sujet, loin d'adhérer au « néantisme » que décrie Nancy Huston dans *Professeurs de désespoir*, se fait conservateur, rassembleur, protecteur. J'ai parlé du caractère archéologique de la ruine. Confronté à la fin de l'histoire et à la mort des sociétés-mémoires, le sujet endosse le rôle du muséologue, comme le note subtilement Paré : « Le paysage est du reste un extraordinaire musée. Tous et toutes, nous y laissons les traces de nos présences successives⁷⁸. » Si le paysage se brise, le sujet tente d'en protéger le souvenir et surtout, comme on l'a vu, de l'animer par l'imagination créatrice. C'est ainsi qu'avec Paré, on peut définir le poème de Dorion comme une « recherche acharnée de fragment, de traces, d'indices », qui a pour but leur revitalisation poétique. C'est peut-être pourquoi, dans *Un*

⁷⁶ E.M. Cioran, « Après l'histoire », dans François Paré, *Ibid.*, p. 338.

⁷⁷ Pierre Nora, « Entre mémoire et histoire, la problématique des lieux » dans *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1997, p. 24.

⁷⁸ François Paré, *Op. cit.*, p. 341.

visage contre le monde, Dorion privilégie la forme épistolaire. Qu'est la lettre, si ce n'est archive personnelle? C'est donc par le fragment archivistique, régénéré par un travail poétique, forme fertilisée, que le sujet lutte contre la fragmentation et l'oubli, lutte contre un Berlin érodé. Suivant la logique de Rancière, on peut donc affirmer que les cendres de la ville contrent le grand incendie de l'histoire, le font crépiter, entretiennent ses fleurs rouges et bleues :

Un fragment n'est pas une ruine. C'est bien plutôt un germe. « Toute cendre est un pollen », dit aussi Novalis. Le fragment est l'unité dans laquelle toute chose figée est remise dans le mouvement des métamorphoses. Philosophiquement, il est la figure finie d'un processus infini. Poétiquement, il est la nouvelle unité expressive qui remplace les unités narratives et discursives de la représentation⁷⁹.

Fortement utilisé par les poètes modernes pour son pouvoir de renouvellement critique, le fragment (de correspondance et de phrase) permet à Dorion d'exprimer ruptures temporelles, historiques, et déliement des consciences, des mémoires, propres à l'époque contemporaine.

L'érosion du paysage naturel

Dans *Un visage appuyé contre le monde*, l'espace et les êtres sont abîmés, d'« une blessure au fond des choses » (UVACM, p. 37), d'« une blessure qui ne guérit pas » (UVACM, p. 73), d'« une blessure en nous et au fond des choses » (UVACM, p. 101). Plusieurs critiques et analystes de l'œuvre dans son ensemble mentionnent l'importance et la récurrence du motif de la faille, brèche qui bouleverse *les états (d'âme) du relief*. Si la faille endommage, cette blessure et la douleur qu'elle attise semblent nécessaires, qui permettent d'accéder à la sagesse, de faire la paix avec l'existence, existence dans laquelle

⁷⁹ Jacques Rancière, *La parole muette. Essais sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette Littératures, 1998, p. 59.

même la matière la plus solide, le minéral, le roc, demeure friable, soumise en tout temps à la cassure, existence qui est plaie irrémédiablement ouverte : « Quelque chose de la vie n'est jamais venu; – savoir de la faille qui ne répare pas. » (UVACM, p. 32) Fait de préceptes existentiels, ce savoir de la faillibilité dispense aussi un enseignement d'ordre écologique.

Dans son essai *Ressentir la terre*, Hélène Dorion rend compte de sa conception du rôle social du poète. Par la voix retentissante de Gaston Miron, elle proclame que « les poètes de ce temps montent la garde du monde ». (SAT, p. 85) À ses yeux, les cultures occidentales forment un « monde davantage préoccupé de sa puissance que de sa fragilité » (SAT, p. 85), un monde où « nous faisons face au risque de notre propre anéantissement ». (SAT, p. 85) Dans cet univers qui ne tient qu'à un fil, quelques voix peut-être, menacé par l'arrogance et l'insouciance de ceux qui le consomment plus qu'ils ne l'habitent, qui en jouissent sans remords jusqu'à plus soif, épuisement des ressources ou pas, Dorion désigne le poème comme « une exigence qui assume le face-à-face avec la dévastation de la Terre » (SAT, p. 84). Le poète doit braquer son regard sur ce que nul ne soutient, la fin de l'infini pouvoir de régénérescence de la nature et mot à mot, traçant une ligne de dire, replacer la fin du règne naturel dans la ligne de mire du lecteur.

Une véritable conscience écologique traverse la poésie d'Hélène Dorion, qu'on décèle dans la visée éthique de son œuvre (veiller le monde, confronter l'anéantissement de la terre, etc.). Le poème est ainsi responsable de la terre, qu'il prend à charge, avec laquelle

il fait front commun, peut-être simplement parce que poésie et nature sont consubstantielles, comme l'écrit Yves Bonnefoy, dont l'œuvre a marqué Dorion⁸⁰ :

[La poésie est vouée à la disparition.] À moins que la montée des menaces écologiques n'attire dès avant le jour du désastre l'attention sur la poésie : car il y a bien plus qu'une analogie entre une nature qui meurt de tous ses maillons brisés dans la grande chaîne des êtres, et cette parole qui n'a jamais eu d'autre vœu que de faire des mots une totalité signifiante, pour une terre habitable. Vivre poétiquement sur la terre suppose d'abord que la terre vive. C'est de cette solidarité instinctive de la poésie et de la nature que portaient témoignage les mythes de l'âge d'or – tous les mythes, en fait – et les rêveries pastorales⁸¹.

À l'instar de Bonnefoy, Dorion perçoit le poème comme résistance écologique. Elle veut « éprouver la poésie comme noyau à partir duquel reconstruire à mesure ce qui s'effondre. » (SAT, p. 86) Cette réédification poétique, qui découle d'une éthique de « l'écriture [conçue comme] une façon de réagir contre la fragilité qui nous enserre » (SAT, p. 21), passe par la représentation de la ruine du paysage, de ce que la poète nomme « l'usure du monde » (UVACM, p. 45). Dorion esquisse un paysage qui s'affaisse et s'éteint comme une ruine, fait d'« éboulis de terre, de ciel et de mer » (SBSBM, p. 104), de « pierres amincies, herbes sèches » (SBSBM, p. 23). Ce paysage, traversé de tremblements de terres et d'arbres érodés, grugés, l'humain, par son inconséquence qui frise l'inhumanité, en est l'auteur, mais également le dépositaire effaré, comme nous l'enseigne ce poème, dont l'énonciation au « nous », communauté des vivants, supporte la visée éthique de Dorion :

Par quel chemin entrons-nous dans le désastre
à travers celui d'un arbre

⁸⁰ Ainsi, dans un entretien déclare-t-elle : « Grâce à Nietzsche, mon glissement de la philosophie à la littérature s'est opéré naturellement. Je suis arrivée à la poésie par une sorte de choc du langage, en lisant Bonnefoy, Jaccottet, Brault, Saint-Denys Garneau... » « Spécial Salon du livre. L'âme nue. », *L'Express*, Paris, semaine du 18 au 24 mars 1999. Dans un second entretien, avec Thierry Dimanche, cette fois, elle ajoute : « J'étudiais la philosophie, et la rencontre indirecte avec Bonnefoy m'a révélé toute une partie inactive de moi-même. En sa compagnie, j'ai mis plusieurs années – et quelques livres! – à découvrir qu'on ne résout pas une absence au monde : on l'habite. » Thierry Bissonette, « Vers l'épique de l'intime » dans *Nuit blanche*, Montréal, no 73, hiver 1998-1999, p. 16.

⁸¹ Yves Bonnefoy, « Absence de la poésie? », *Le débat*, Paris, no 54, 1989, p. 169.

érodé par la pluie, ébranlé par une secousse
de la terre qui ne peut fuir
nos cruautés, ce visage humain
débarrassé de lui-même; (UVACM, p. 52)

Pour Yann Lovelock, ce poème précis pointe du bout des mots des calamités écologiques concrètes telles les pluies acides ou le réchauffement de la planète :

On the other hand, the suggestion remains that this erosion may still be the result of ecological crime (others of which are mentioned later in the poem). The eroding rain might be the consequence of global warming, or else of mountain deforestation. The ecological preoccupation in this section of the poem is evidence of all our behaviour.⁸²

Dorion a conscience qu'homme et nature sont interdépendants et fraternels, de la même trempe, poussière d'étoile, et soumis au même danger, comme le murmure avec persévérance Hubert Reeves. Ils partagent une communauté de destin. Pour elle, c'est ce qui explique que l'homme doive se solidariser avec la nature. Sauvegarder la nature de la ruine, c'est se sauver soi-même, aussi se demande-t-elle « par quel chemin les fleuves, l'herbe, l'oiseau/que nous sommes/ont-ils cessé de veiller sur eux-mêmes » (UVACM, p. 52). Ce qu'il faut à tout prix, c'est engager la parole dans le combat, c'est écrire pour protéger le vivant et surtout, surtout éviter de se taire, éviter « [t]out ce silence dans mes mains/pendant que brûle la terre » (SBSBM, p. 110). Le dernier chapitre de ce mémoire porte sur les moyens formels que se donne la poète pour concrétiser cette visée éthique.

De la ruine au terrain vague

Mais il convient pour le moment de revenir à la ruine. Dans la vague du cinéma néo-réaliste italien, cette forte figure de l'après-guerre (décor réel de *Rome, ville ouverte* et d'*Allemagne année zéro* de Rossellini) fait peu à peu place au terrain vague, nouvelle zone

⁸² Yann Lovelock, « Fixing the fractions : Hélène Dorion's ars amatoris » dans *Poesie Europe*, Allemagne, 1992.

urbaine de l'Europe en voie de reconstruction (dans les œuvres d'Antonioni). Les ruines rasées s'effacent derrière cette configuration spatiale, vide et indéterminée. *Un visage appuyé contre le monde* et *Sans bord, sans bout du monde* effectuent une pareille trajectoire métaphorique. Et on peut affirmer que l'image de la maison accomplit ce déplacement dans l'œuvre, passage du brisé au vacant.

La maison ouverte : une génération de sans-abris

Dans la culture occidentale, en psychologie comme en anthropologie, la maison symbolise l'intériorité; c'est une image d'« intimité protégée », selon l'expression de Bachelard. « La maison, plus encore que le paysage, est un état d'âme. Même reproduite dans son aspect extérieur, elle dit une intimité⁸³. » Cet archétype traverse l'histoire de la poésie québécoise et ses modifications nous permettent d'entrevoir les changements survenus chez l'individu et dans la société, souvent associée aux puissances du dehors. Dans la dialectique du dedans et du dehors, se donne à lire le conflictuel rapport émotif et intellectuel de l'être à sa société.

J'analyserai brièvement la migration du sens investi dans l'image de la maison chez deux générations de poètes : les emmurés du début du XX^e siècle et les sans-abris des années quatre-vingt/quatre-vingt-dix, qui, à mon sens, traversent l'espace comme autant de Nelligan désinstitutionnalisés, pour travestir l'expression de Beausoleil. Si l'écart des uns aux autres est proprement vertigineux, le lien n'est pourtant pas fortuit. De nombreux critiques ont rapproché leurs postures, un certain repli sur soi ou une *liminarité* qui

⁸³ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1961, p. 77.

façonnent aussi bien la modernité garnélienne que la poésie intimiste des années quatre-vingt, et leurs esthétiques, un lyrisme plein de pudeur, qui frôle le prosaïsme. Isabelle Cadoret souligne notamment les fils, pour elle ténus, qui partent de l'œuvre de Saint-Denys Garneau pour atteindre celle d'Hélène Dorion (le poète-enfant, la poésie comme jeu de récréation de l'univers, le chant de l'oiseau comme représentation du lyrisme⁸⁴). François Paré dit lui aussi voir dans le travail de la poète « le resurgissement, sans égal depuis Saint-Denys Garneau, d'une écriture du désespoir que la poésie québécoise contemporaine avait pratiquement oubliée⁸⁵ ».

Célèbre est la maison qui cloître Nelligan derrière un jardin de givre, dans de mornes solitudes de baccarat, semblable en cela à l'étouffante « Maison fermée » de Saint-Denys Garneau. Mais la nature hostile, froide, venteuse et sombre, ne s'arrête pas aux fenêtres de la demeure garnélienne, les durcissant tout en les enjolivant comme chez Nelligan. Plutôt, elle s'immisce à l'intérieur de la maison, jusque dans les chambres. Craquelée et enfumée par le vent, rendue glaciale par l'action de l'hiver et de la nuit, l'habitation ne protège plus le poète, se referme comme un tombeau sur un cadavre, pré-arrangé, vidé de son sang. Dans les deux premiers recueils d'Anne Hébert, le sujet se retrouve lui aussi enfermé dans des espaces qui ont valeur de maison/catafalque, c'est-à-dire la « chambre fermée », les « chambres de bois » et le « tombeau des rois ». Dans ces trois poèmes, cependant, l'accusation est plus nette. Ce n'est plus la nature, mais une figure humaine, « quelqu'un », qui enferme le sujet et enclenche la métamorphose du foyer junonien en autel à Thanatos.

⁸⁴ Isabelle Cadoret, *Op. cit.*, p. 80.

⁸⁵ François Paré, *Op. cit.*, p. 339.

À quoi ressemblent les maisons de poètes de la génération d'Hélène Dorion? Celle dont rêve François Charron, par laquelle on entre dans le recueil *La beauté des visages ne pèse pas sur la terre*, puisqu'elle s'impose au premier vers, est tout l'inverse de la maison fermée de *Regards et jeux dans l'espace*⁸⁶. En effet, le poète « imagine une maison restée ouverte⁸⁷ ». Et là où, dans la chambre de bois d'Anne Hébert, « [i]l n'y a ni serrure ni clef⁸⁸ », là où Alain Grandbois implore la fermeture du royaume de l'exil (« que soient noyées les clefs des portes d'or⁸⁹ »), maison de ce poète-voyageur, chez François Charron, « la porte de la maison n'est pas fermée à clef⁹⁰ ». Le domicile reste résolument ouvert et, à la fin du recueil, le sujet entrevoit la possibilité de sa disparition, la possibilité de devenir sans-abri comme cet « individu [qui] n'a pas de maison⁹¹ » et pour qui il suffit que « l'espace de nos corps existe⁹² ». Le corps pour seule maison; la vie dehors, enroulée dans les éléments.

La maison revêt aussi une grande importance dans l'imaginaire d'Élise Turcotte. C'est un symbole-phare de son œuvre romanesque (*Le bruit des choses vivantes*, *La maison étrangère*) tout comme de sa poésie. Dans le poème « La maison », celle-ci se trouve à

⁸⁶ Elle se rapproche davantage de celle des *Solitudes*, quoique l'ouverture ne découle pas de préceptes chrétiens : « Je veux ma maison bien ouverte, /Bonne pour tous les miséreux./Je l'ouvrirai à tout venant/Comme quelqu'un se souvenant/D'avoir longtemps pâti dehors». Saint-Denys Garneau, *Regards et jeux dans l'espace et autres poèmes*, Montréal, Typo, 1999 (1937), p. 90. Je note toutefois que Garneau voudrait ouvrir sa maison aux proscrits, qu'ils puissent s'y réfugier, alors que chez Charron, la maison ouverte invite à la sortie, au voyage, à la rencontre des autres, au-dehors.

⁸⁷ François Charron, *La beauté des visages ne pèse pas sur la terre*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, 1990, p. 9.

⁸⁸ Anne Hébert, *Œuvre poétique 1950-1990*, Montréal, Boréal compact, 1993, p. 38.

⁸⁹ Alain Grandbois, *Poèmes*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1979, p. 31.

⁹⁰ François Charron, *Op. cit.*, p. 30. Et il conviendrait de nuancer cette affirmation, à mon sens, plus ou moins juste. Le désespoir chez Dorion est constamment repoussé, travaillé, transformé.

⁹¹ *Ibid.*, p. 129

⁹² *Ibid.*, p. 129

claire-voie, dirait-on. Suffisamment ouverte en tout cas pour accueillir la nature et la société des hommes, voûte céleste et présences amies : « La maison se remplit de corps et de ciels⁹³. » Dans « La maison 2 », le refuge, poreux, laisse entrer la lumière, permet son épiphanie : « Ensuite, la révélation de la lumière dans chaque pièce⁹⁴. » On croirait donc l'habitat béant ou du moins invitant, si dans « La maison 3 », il ne se présentait pas tout à coup comme un château fort ou une citadelle, imprenable, « une maison grave et à créneaux au bord de la mer [...] La fabrication de châteaux dans le ciment⁹⁵ ». Je reviendrai sur cette représentation équivoque avec Dorion.

Dans *Rabatteurs d'étoiles*, Rachel Leclerc lance un appel à l'infidélité familiale, à l'émancipation mémorielle et sociale, à une « dé-croisade » qui revient à un meurtre symbolique de l'habitation patrimoniale : « Il a fallu sommeiller longtemps/[...] il faudra devenir de fameux légionnaires/croiser nos sangs prétexter la vie/trahir l'ancêtre/et tuer la demeure⁹⁶ ». Si, dans les maisons patriarcales, de « livides fils » demeurent, leur « voix sableuse [...] ricoche sur les murs comme un aveu de dissidence/ils ont la liberté définitive et encombrante⁹⁷ ». Parfois même, la maison s'ouvre, le mur chute tout à fait : « le mur de vie qui a cédé aux mêmes tempêtes⁹⁸ » des fils rebelles. Le « domaine incendié⁹⁹ » par une « tranquille révolution/[à partir de laquelle] on cessa de compter les départs/c'était le même effondrement/les mêmes bagages¹⁰⁰ » subit un net désaveu. On laisse peu à peu l'intérieur traditionnel, le pavillon familial, on démet « les murs de bois blanc/qu'avait fait construire

⁹³ Élise Turcotte, *La terre est ici*, Outremont, VLB éditeur, 1989, p. 50.

⁹⁴ Élise Turcotte, *La voix de Carla*, Montréal, Leméac, 1999 (1987), p. 57.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 59.

⁹⁶ Rachel Leclerc, *Rabatteurs d'étoiles*, Montréal, L'Hexagone, 2003 (1994), p. 15.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 17.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 16.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 62.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 63.

notre père/ [...] et qu'il habita comme une forteresse/jusqu'à la fin comme un capitaine/abandonné des dieux¹⁰¹ ». Tout cela pour se retrouver à la rue, hors du domaine, devenir « l'enfant d'aucune voix d'aucun emblème¹⁰² », sans allégeance ni attache. Le dernier poème de ce recueil, qui s'adresse à un « tu » maternel, évoque la figure d'une sans-abri, qu'élit le sujet humaniste et légataire, comme inspiration, modèle, mais surtout *lieu d'être* nomade, passant, ouvert, « vivant » :

Je choisis la vieille dame aux portes du métro
qui abandonne aux pigeons
ses miettes et son honneur
je ne voulais pas venir en ce domaine aride
les bas quartiers le mauvais côté en héritage
tu me chercheras dans la ruelle des vaincus
mais j'ai rallié l'histoire des vivants
et là où tu n'es pas tu me trouveras¹⁰³

Le nouvel espace, négatif au sens de contestataire, marginal et douloureux, s'oppose à la résistance centrale de l'ancien domaine, de la résidence familiale, place forte, en libérant le mouvement, démantelant une frontière, levant l'état de siège intérieur. Le vieux « capitaine » vissé entre quatre murs fait place à des fils « légionnaires », à des filles qui se projettent dans de tristes sans-abris. Comme Nelly Sachs, la poète constate que, dans cette société, « la frontière est ouverte », les « chez toi » sont bradés et qu'il faut désormais « habiter l'inhabité ». Chez Leclerc, l'ouverture, bonne parce qu'empathique, n'est pas qu'euphorique. Loin de là.

Tout comme pour Marie-Claire Corbeil. Sur son *Indlansis*, l'ouverture découle aussi d'une action violente, mais elle est le fait des éléments du dehors, de la mer et du vent, qui s'y engouffrent et l'érodent, la brisent, la réduisent à l'état de ruine :

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 60.

¹⁰² *Ibid.*, p. 74.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 75.

Je suis dans la maison greffée à la falaise, je suis dans la maison et la mer s'y engouffre. Plus d'étage en bas, déjà plus. Même pas encore nommée, visitée et même plus de chambre en bas, de quatrième chambre.

Éclatée, fracassée, même plus de chambre. Les planches éparpillées dans la mer. Même plus de murs, en bas, un trou noir¹⁰⁴.

Les planches qui composent la maison de Corbeil sont dispersées dans la nature, dans la mer, un peu comme les pierres qui bâtissent la maison d'Hélène Dorion, elle aussi en ruine, ouverte de tous bords tous côtés :

Maison sans murs ni toit
comme une main qui ne retient
que le vent, la ruine du monde.

Éparpillées devant nous, les pierres
n'ouvrent aucune issue. (SBSBM, p. 57)

Paradoxalement, comme chez Turcotte, alors même que la « maison fermée » est physiquement ouverte, lorsque même la ruine est rasée, dispersée, cette ouverture n'en est pas une, le sujet sans-abri, en terrain vague, demeure en prison, aucune porte ne s'ouvre, il n'y a « aucune issue ». Corbeil non plus ne perçoit pas l'ouverture de la maison comme une possibilité de sortie, d'échappée, d'aventure. « C'est fini : le vide dehors, la pierre. C'est fini : moi catapultée et la falaise noire¹⁰⁵. » L'ouverture est ainsi associée à la fin, à une chute dans le vide. Leclerc, quant à elle, la lie à une libération périlleuse et batailleuse, qui demeure incertaine, de laquelle on s'approche à regret, par avance défait de fatigue à l'idée de « vaquer à l'existence », en liberté : « je cherche encore un lieu où m'asseoir/où ne rien faire quand il faudrait marcher¹⁰⁶ ».

¹⁰⁴ Marie-Claire Corbeil, *Inlandsis suivi de Comment dire*, Montréal, Triptyque, 2000 (1990), p. 60.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 60.

¹⁰⁶ Rachel Leclerc, *Op. cit.*, p. 73.

Qu'en déduire? Que les poètes fin de siècle, sans-abris, exposés au monde, au dehors, sont, comme les poètes début de siècle, en danger, dans un face-à-face avec une expérience de la fin? Trop libres? Le vide pour prison? Trop de monde pour se mesurer à lui?

La maison de l'être

Quelque chose à l'intérieur de l'être des dernières décennies semble subir le même sort que la maison, le même sort que le mur de Berlin, ruine, désintégration : « Les murs s'effritent en ton âme. » (SBSBM, p. 62) Non seulement, chez Dorion, la maison de l'être, privée de mur, se révèle sans bord, sans délimitation, contours protecteurs, mais aussi sans appui. On pense tout de suite au titre d'*Un visage appuyé contre le monde*, recueil qui raconte la recherche dans le monde, dans la nature, d'un soutien à l'errance. Le sujet, devant qui tout se dérobe progressivement, trouve un dernier support : « je m'appuie à la terre » (UVACM, p. 82). Mais l'enseignement du recueil, c'est, à l'instar de Saint-Denys Garneau, « que vivre, c'est rester là, privé d'appui » (UVACM, p. 45). Dans *Sans bord, sans bout du monde*, la leçon apprise, le sujet cesse de chercher le soutien du monde : « Tu vas, sans lieu sans appui. » (SBSBM, p. 53) Il faut dire que le paysage se brise. Ses bords, comme les murs de la maison, se décomposent : « Le fleuve érode lentement les rives/et les pierres; rebord du monde/où s'appuie notre vie. » (SBSBM, p. 29)

Comment le sujet peut-il se trouver tout à coup si démunie, si seul, sans rien, en lui et à l'extérieur de lui, sur quoi s'appuyer? Que sont ces murs qui tombent? Ce vers permet d'avancer une hypothèse : « Sauvage et douce, l'ombre qui descend en nous érode nos certitudes. » (UVACM, p. 16) Dans l'œuvre, le phénomène d'érosion touche les

constructions humaines, le paysage naturel, l'intériorité du sujet et ses certitudes (politiques, idéologiques, mémorielles). À quoi tenaient ces dernières? Les critiques s'entendent pour dire que le sujet est constamment dans l'interrogation, qu'il adopte en quelque sorte le doute philosophique. Quête de sens intemporelle, le questionnement de Dorion, qui découle d'un effritement des certitudes culturelles, est peut-être aussi un phénomène d'époque : « La prééminence du doute dans la réflexion post-moderne vient invalider la notion moderne de dépassement. Avec le doute, croît la réévaluation, c'est-à-dire la volonté d'appréhender autrement un phénomène¹⁰⁷. » Plusieurs croyances et vérités se sont dissoutes depuis les années soixante. La destruction, la ruine permettent de penser les changements survenus dans la société postmoderne : « La culture postmoderne est donc caractérisée par la dissolution de la vérité absolue au profit des vérités [...]»¹⁰⁸ La modernité et la déconstruction ont contribué à défaire les oppositions qui ont charpenté la culture occidentale pendant des siècles (homme/femme, vrai/faux, beau/laid, barbare/civilisé, bien/mal). Aujourd'hui, les métarécits sont tombés en désuétude (religion, discours du progrès, idéologies) :

Dans la société et la culture contemporaine, société post-industrielle, culture postmoderne, la question de la légitimation du savoir se pose en d'autres termes. Le grand récit a perdu sa crédibilité, quel que soit le mode d'unification qui lui est assigné : récit spéculatif, récit de l'émancipation.¹⁰⁹

Les penseurs contemporains, comme je l'ai dit précédemment, parlent de fin de l'histoire, de fin des sociétés-mémoires, de fin des idéologies-mémoires. Les dernières décennies, en littérature, ont aussi fait l'objet de réflexions sur la fragmentation du moi, sur la mort de l'auteur, du personnage, du roman, de la poésie... Pour Boisvert, cet émondage des autorités, des dogmatismes traditionnels mène à une désubstantialisation du monde et à une

¹⁰⁷ Yves Boisvert, *Le postmodernisme*, Montréal, Éditions du Boréal, 1995, p. 46.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 40.

¹⁰⁹ Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979, p. 63.

expérience de vide, qui sont précisément l'apanage de la ruine : « La fin des grands récits a eu des conséquences directes sur le moi de l'individu [...] La déstabilisation du moi a engendré un tel repli sur soi que tout ce qui entoure l'individu se désenchante et se vide de sa substance¹¹⁰. » Le poème suivant de Dorion offre un troublant écho à ce constat. Il lie dématérialisation, perte de sens et illimitation de l'espace, de l'espace dont dispose l'individu :

Je suis maintenant au plus près de l'évidement, là où ce que l'on est flotte au-dessus de nous-mêmes, fuyant, tenu à l'écart par on ne sait quelle perte ou en quelle extrémité du monde. Dans cet espace illimité, on ne prétend plus être davantage que des milliers de particules ramassées le long du temps, ni dire autre chose que ce qui nous échappe aussitôt. (UVACM, p. 15)

Ailleurs, cette illimitation de l'espace, d'un espace intérieur, engendre la peur et contient le sujet en désarroi : « Un espace illimité tremble en nous, tenu à l'étroit par ce qui craint de naître mais ne cesse de tarauder la peau. » (UVACM, p. 37)

Dans ce vide affolant où évolue le sujet, privé de bords, de certitudes, qui sont les garde-fous, les appuis sociaux, les abris de l'individu, la chute guette : « Tu errais par les sentiers sans bord/vacillant jusqu'à cette chute, ce noir /a tout refermé » (SBSBM, p. 61). Le sujet peut à tout moment devenir ce « moi catapultée » de Marie-Claire Corbeil, ce moi qui tombe, maison imprudemment nichée sur la falaise, sur le point de dégringoler dans la mer, passage à vide, chute... mur de Berlin. Ainsi, déstabilisant, effrayant, le vide clôt l'espace. L'ouverture totale, le vacant, le libre, le « noir », la dissémination dans lesquels il faudrait pouvoir naviguer à vue, barrent l'horizon : « Éparpillées devant nous, les pierres/n'ouvrent aucune issue. » (SBSBM, p. 57)

¹¹⁰ Yves Boisvert, *Op. cit.*, p. 61.

Excès d'espace

Sans bord, l'univers d'Hélène Dorion est aussi sans bout et sans but : « Chaque vie poussée sans limite/sans rien à rejoindre. » (SBSBM, p. 19) La configuration de cet espace illimité évoque des mutations culturelles contemporaines de l'espace, dont la première est la mondialisation.

Comment ne pas lire en effet dans l'espace sans bord et sans bout de Dorion une traduction – non mot à mot, pas de littéralité ici, mais plutôt passage de la logique du langage spatial contemporain dans le langage poétique – de l'ouverture des frontières que connaissent nos cultures? La mondialisation, phénomène qu'on nomme dans les années soixante, et qui prend de l'expansion jusqu'à advenir dans les années quatre-vingt-dix, fait bouger les frontières, voit tomber les murs de Berlin, compresse l'espace en un « complex plane of immanence, whose contours and elevations we are still in the process of mapping¹¹¹. » Pour expliquer ce que représente l'entrée dans « un village global », Julian Murphet cite un extrait du roman *Les Vagues* de Virginia Woolf :

A passage from Virginia Woolf's 1931 novel *The Waves* finely summarizes what is at stake in the imperialist shattering of old national spatial frames and vertiginous entry into a new global one :

“And look – the outermost parts of the earth – pale shadows on the utmost horizon, India for instance, rise into our purview. The world that had been shrivelled, round itself; remote provinces are fetched up out of darkness; we see muddy roads, twisted jungles, swarms of men, and the vulture that feeds on some bloated carcass as within our scope, part of our proud and splendid province”¹¹².

Avec la mondialisation, on assiste à ce que Virginia Woolf décrit comme l'apparition soudaine, à l'horizon, de pays et de régions qui n'étaient, au début du siècle, que de vagues

¹¹¹ Julian Murphet, « Postmodernism and space » dans *The Cambridge Companion to Postmodernism*, Cambridge, The Cambridge University Press, 2004.

¹¹² *Ibid.*

abstractions, hors de portée. Dès 1931, Woolf perçoit l'ouverture planétaire comme un resserrement de l'espace, « the world that had been shrivelled ». Aujourd'hui, Marc Augé qualifie ce phénomène de « rétrécissement de la planète¹¹³ ». Pour l'anthropologue, ce rétrécissement procède d'un excès d'espace, l'un des trois critères qui servent dans son système de pensée à définir la surmodernité (concept qui recoupe en partie celui de postmodernité). Cet excès d'espace survient dans notre monde au moment où, le développement des moyens de transport et de communication permettant le voyage et le partage des images, des informations, des produits et des individus, l'humain se sent concerné par ce qui se passe partout dans le monde.

Si l'espace de Dorion est sans frontière, sans origine, sans contour et sans fin, il est aussi, à l'image du « village global », rétréci, réduit à l'état de chambre : « Aujourd'hui l'espace n'est plus la distance/le monde n'est plus le monde/mais la chambre de nuit/où voyagent nos silences. » (UVACM, p. 23)

La gare du monde

L'espace mondialisé, c'est aussi, comme l'expliquait Virginia Woolf, la rencontre des pays, des cultures, leur surgissement les uns dans les autres, leur interpénétration. Rien n'évoque mieux cette nouvelle construction de l'espace, chez Dorion, que l'image de « la gare du monde ». La gare, point de convergence de tous les chemins, relie les villes, les pays en un réseau de lignes, un peu comme Rome était dans l'Antiquité l'origine et la fin de toutes les routes de l'Empire. Dans la gare du monde, l'espace subit le rabattement dont j'ai parlé. Là, « l'espace n'est plus la distance » :

¹¹³ Marc Augé, « La conquête de l'espace » dans *Le sens des autres. Actualité de l'anthropologie*, *Op. cit.*, p. 164.

Les lettres ne franchissent aucune distance;
elles vont parmi d'autres passantes dans la
gare du monde, là où rien n'existe au-delà
de notre solitude. (UVACM, p. 17)

Dans ce poème, la gare du monde, où s'entremêlent voies ferrées, trains, humains, ne donne pas lieu à un rassemblement festif, à un foisonnement de rencontres, de contacts. La solitude domine. Empire des silences en déplacement¹¹⁴, la gare n'est pas un lieu de l'intime, mais espace de transit – espace et non lieu, pour reprendre la distinction de Michel De Certeau, et donc portion de terre à parcourir et non à investir, anonyme, impersonnelle. C'est ce que Marc Augé appelle un non-lieu, forme de lieu qui n'est ni historique, ni relationnel, ni identitaire et qui se multiplie avec la venue de la surmodernité, comme je l'ai mentionné au précédent chapitre. Selon l'anthropologue, « l'utilisateur de non-lieux, réduit à sa fonction de passager, de consommateur ou d'utilisateur, y éprouve une forme particulière de solitude¹¹⁵. » Dans la poésie de Dorion, c'est cette étrange expérience de solitude-multitude que vit le sujet dans la gare du monde :

Je vous écris; je ne comble rien. Un train s'en va encore et me laisse avec des
milliers de solitudes resserrées en une seule.

Quelqu'un demande ce qui reste des départs et des arrivées, des appels
persistants au fond de nous, de nos désirs tourmentés. (UVACM, p. 60)

Sans visage, fait d'allées et venues, qui laissent si peu de traces qu'on se demande quel sens donner à ce passage sans autre consistance que le mouvement, déplacement d'air, ce lieu présente au sujet une forme de vacuité qui rappelle celle de la ruine. D'où tout part, où tout arrive, désaffectée, la « gare du monde/qui peu à peu se vide/des voyageurs sans voyage » (SBSBM, p. 107), c'est ce Berlin d'aujourd'hui, où, dans la mémoire, les trains fantômes de la honte transitent encore vers la Pologne, alors que du monde entier, vers partout,

¹¹⁴ On décèle cette solitude dans ces vers, déjà cités : « Aujourd'hui l'espace n'est plus la distance/le monde n'est plus le monde/mais la chambre de nuit/où voyagent nos silences. »

¹¹⁵ Marc Augé, *Le sens des autres. Actualité de l'anthropologie*, Op. cit. p. 166.

s'élancent d'autres trains, à grande vitesse, et jusque sous la Manche, sans qu'aucun mur, aucune frontière, ne les stoppe.

IDENTITÉ

Chapitre III :

Une main dans l'univers

C'est en cela que le drame est plus profond que le prétendu détachement *cool* : hommes et femmes aspirent toujours autant (peut-être n'y a-t-il jamais eu autant de « demande » affective qu'en ce temps de désertion généralisée) à l'intensité émotionnelle des relations privilégiées, mais plus l'attente est forte, plus le miracle fusionnel semble se faire rare et en tout cas *bref*. Plus la ville développe les possibilités de rencontres, plus les individus se sentent seuls; plus les relations deviennent libres, émancipées des anciennes contraintes, plus la possibilité de connaître une relation intense se fait rare. Partout on retrouve la solitude, le vide, la difficulté à sentir, à être transporté hors de soi; d'où une fuite en avant dans les « expériences » qui ne fait que traduire cette quête d'une « expérience » émotionnelle forte. Pourquoi ne puis-je donc aimer et vibrer? Désolation de Narcisse, trop bien programmé dans son absorption en lui-même, et cependant insuffisamment programmé puisque encore désireux d'un relationnel affectif¹¹⁶.

Narcisse

Désolation de l'homme contemporain rivé à son visage et pourtant nostalgique de rencontre éperdue, de transports amoureux qui l'illimitent, de véritables « é-motions », qui le déportent pour mieux le reconduire en son centre le plus pur, qui le dépasse, en ce qu'il porte de parfaitement démesuré; désolation de cet homme, libre à perte, qui s'absorbe dans la contemplation de son image, le désert de sa seule image – stérilité de qui n'est qu'à soi, qu'en soi; désolation de cet homme qui ne sait plus consentir au ravissement amoureux, cette expérience d'absolue perte de soi qui préside à de lumineuses retrouvailles avec ce qui excède et pétrit le moi, expérience qu'évoque en ces mots Dorion : « Grâce de naître/et de disparaître dans la clarté d'un cœur/d'une main sans bord, sans bout du monde. » (SBSBM, p. 66)

¹¹⁶ Gilles Lipovetsky, *Op. cit.*, p. 111-112.

La tradition moderne en appelait aux figures mythologiques de Prométhée et de Sisyphe pour parler de la condition de l'homme moderne. Dans *L'ère du vide*, Gilles Lipovetsky propose le mythe de Narcisse comme allégorie de la condition de l'homme postmoderne. Pour ce penseur, la culture contemporaine, dans laquelle le procès disciplinaire s'estompe à mesure que s'avive le procès de personnalisation, accorde une place exagérée à l'accomplissement personnel et à l'hédonisme¹¹⁷. Autrefois subordonné aux valeurs et diktats de sa collectivité, l'individu peut aujourd'hui assumer pour lui-même les rôles de directeur de conscience, de tuteur, d'éducateur. Affranchi des impératifs identitaires des métarécits (qui sont, je le rappelle, les grands discours fondateurs d'une société : la religion, les idéologies politiques, la science), il a beau jeu de se façonner en ne répondant plus qu'à des exigences personnelles. Il est ainsi de moins en moins ce qu'Amin Malouf appelle « la somme de toutes ses appartenances¹¹⁸ », et de plus en plus, la somme de ses désirs. Selon Lipovetsky, cette liberté encourage une tendance à ne vivre que pour soi, qui bouleverse le rapport de l'être humain à tous ces autres qui comptent.

Plus généreux, Charles Taylor croit que la nouvelle liberté et l'individualisme croissants engagent l'être dans une phase de responsabilisation. Celui-ci doit répondre de lui-même, garant de son identité, avec les risques inhérents à pareille débauche d'autonomie :

Par le fait que cette culture [culture contemporaine, culture de l'authenticité] se développe, les gens deviennent plus responsables d'eux-mêmes. C'est une conséquence inévitable de tout accroissement de la liberté que les gens puissent

¹¹⁷ Lipovetsky émaille sa réflexion de jugements de valeur intempestifs.

¹¹⁸ Marcos Ancelovici et Francis Dupuis-Déri, *L'archipel identitaire*, Montréal, Boréal, 1997, p. 171.

descendre plus bas ou monter plus haut. Rien n'assurera jamais un mouvement uniforme et irréversible vers le haut¹¹⁹.

Taylor recense deux idéaux qu'éveillent les changements sociaux surgissant dans la culture contemporaine. Si je schématise un peu, ces idéaux, l'idéal de l'épanouissement personnel et l'idéal d'authenticité, sont les formes basse (descendante) et haute (ascendante) de l'usage que fait le moi du surcroît de liberté postmoderne. L'idéal de l'épanouissement personnel, que Taylor qualifie d'« idéologie » et que Lipovetsky dissèque avec humeur et humour dans *L'ère du vide*, réduit les horizons de l'humain :

Cette idéologie [l'idéologie de l'épanouissement de soi] implique un repliement sur soi et une exclusion, une inconscience même des grands problèmes ou préoccupations qui transcendent le moi, qu'ils soient religieux, politiques ou historiques. Cela entraîne un aplatissement ou un rétrécissement de la vie¹²⁰.

Ce premier idéal, qui se réalise par et dans la société de consommation, des loisirs et des objets, mène l'individu à un nivellement intérieur, que Lipovetsky qualifie de désubstantialisation, à un désengagement du social, du politique, de l'environnemental, de l'amour non instrumentalisé et en dernière instance, à un fragile et fade narcissisme.

Si le second idéal dont parle Taylor, l'idéal d'authenticité, découle aussi d'une extension de liberté individuelle, d'une émancipation socioculturelle – les individus dont l'identité est en partie dictée par une idéologie, une institution ou une religion se voient parfois contraints à renoncer au luxe de l'authenticité –, il implique toutefois des devoirs : « L'authenticité est elle-même une variante de la liberté : elle demande que je trouve moi-même un projet de vie contre les pressions du conformisme¹²¹. » Alors que l'épanouissement personnel est une promesse faite à l'individu, promesse de

¹¹⁹ Charles Taylor, *Grandeur et misère de la modernité*, Montréal, Éditions Bellarmin, 1992, p. 88.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 27.

¹²¹ *Ibid.*, p. 88.

développement identitaire menant en droite ligne au bonheur (ce qui fait de cet idéal une idéologie, qui entre dans une logique de progrès), l'idéal d'authenticité se veut exigence existentielle, brutale aspiration à la pleine réalisation des potentialités les plus distinguées du moi. L'objectif n'est pas de contribuer à son bien-être, d'affermir son pouvoir de séduction ou d'exacerber son plaisir, mais plutôt d'élargir ses horizons, de le guider vers le sens, l'Ouvert rilkéen, car pour Taylor, l'être qui vit selon un idéal d'authenticité bâtit son identité de façon non narcissique, mais bien à partir de questions, d'horizons qui outrepassent le moi, le dérangent (le font sortir du rang) pour que sa ligne d'existence, désentravée, suive le pur tracé d'une vérité élevée, à la fois intime et conscientisée :

Les choses prennent de l'importance quand on les situe sur un arrière-plan d'intelligibilité. Appelons cela un horizon. Il s'ensuit que nous devons éviter, si nous voulons nous définir de façon significative, de supprimer ou de refuser les horizons par rapport auxquels les choses prennent une signification pour nous [...] En d'autres termes, je ne peux définir mon identité qu'en me situant par rapport à des questions qui comptent. Éliminer l'histoire, la nature, la société, les exigences de la solidarité, tout sauf ce que je trouve en moi, revient à éliminer ce qui pourrait compter. Je pourrai me définir une identité qui ne sera pas futile seulement si j'existe dans un monde dans lequel l'histoire, les exigences de la nature, les besoins de mes frères humains ou mes devoirs de citoyen, l'appel de Dieu, ou toute autre question de cet ordre-là existent vraiment. L'authenticité ne s'oppose pas aux exigences qui transcendent le moi : elle les appelle¹²².

Pour le philosophe, dans la culture de l'authenticité, que suscite l'idéal d'authenticité, le seul impératif, c'est de s'être fidèle. À travers une série de prismes dignes, de questions, de relations, d'objets importants, il faut se dévoiler. Or, déchirer les voiles, se découvrir revient à trouver ce qui, en soi et dans son rapport au monde, est singulier, incontestablement nu. C'est tout l'objectif de l'artiste moderne, expressionniste, qui travaille dans le sens d'une découverte authentique de soi (soi n'étant pas réductible au sujet autobiographique), donne forme à l'originalité d'un *être-au-monde* : « La création

¹²² *Ibid.*, p. 58.

artistique devient le paradigme de la définition de soi. L'artiste est promu en quelque sorte au rang de modèle de l'être humain, en tant qu'agent de la définition originale de soi¹²³. »

Éphémère

En s'accordant au raisonnement de Taylor, l'amour est certainement une question qui engage la définition authentique de l'être. Dans la culture postmoderne, on ne peut nier que ce sentiment soit soumis à d'insoutenables pressions. Les relations interpersonnelles subissent le double contrecoup d'un individualisme exacerbé et de la révolution féministe, qui signe la fin du modèle de complémentarité des sexes. Pour Badinter, dans la culture des années soixante-dix s'opère une puissante mutation du rapport homme-femme. Les rôles et distinctions sexués conventionnels ne tiennent plus. La déconstruction des oppositions identitaires participe à une disjonction des façons d'être l'un à l'autre. L'attribution et la répartition des pouvoirs, devoirs et discours sont modifiées, ce qui aplanit la différence entre les partenaires, davantage frères que complémentaires contraires. Dans l'intimité, où la valeur d'égalité s'impose, la ressemblance prend le pas sur la différence. Ceci atténue l'intensité de la relation, l'amour passion s'effaçant derrière la tendre complicité, mais aussi son ancrage dans une durée. Plus indissolublement liés l'un à l'autre, les nouveaux amoureux, qui adhèrent à l'idéal de l'épanouissement personnel, peuvent s'engager dans des idylles, forcément brèves, plutôt que de se cantonner dans une longue vie commune semée d'embûches :

À défaut de l'union parfaite avec l'Autre, nous préférons revenir à nous-mêmes et dorloter notre Moi. Ce retour à soi fortifie notre égoïsme et rend parfois plus difficile l'établissement de nouveaux liens. Tel est le prix à payer pour notre mutation. Partagés entre notre volonté d'indépendance et de complétude, et notre désir de fusion idéale, la logique qui préside à notre rapport à l'Autre oscille

¹²³ *Ibid.*, p. 81.

entre deux extrêmes : l'indifférence et l'interférence. À défaut d'être au chaud avec Toi, je choisis d'être confortable avec Moi¹²⁴.

Déjà en 1970, dans un livre à succès, Alvin Toffler observait dans les sociétés occidentales les symptômes d'un bouleversement de l'ordre privé¹²⁵, qui se traduisait entre autres par un désinvestissement du lien amoureux, qui n'a fait que s'accroître au fil des décennies :

Derrière les taux de divorce et de séparation extrêmement élevés qui caractérisent les sociétés technologiquement avancées, c'est cette mutation des chances statistiques de l'amour que l'on retrouve. Plus le rythme de changement est rapide et plus longue est la vie, moins ces chances sont nombreuses. Quelque chose doit forcément craquer. À bien y regarder, quelque chose a déjà craqué – l'ancienne volonté de permanence¹²⁶.

Lipovetsky relève comme Toffler et Badinter la brièveté et la rareté de ce qu'il nomme « le miracle fusionnel ». La relation est précarisée par la plus grande latitude allouée au « moi », le changement des valeurs et la dissolution des anciennes autorités et institutions qui traditionnellement soudaient le couple : loi, religion et famille. Cependant, cette fragilisation ne tue pas l'appel d'air. Mais le désir d'une relation forte, sa quête, se font plus étouffants, angoissés, portés par la conscience du probable échec auquel tout amour est voué : « À mesure que les relations entre les hommes deviennent de plus en plus éphémères et modulaires, la poursuite de l'amour prend un caractère de plus en plus fébrile, et c'est encore peu dire¹²⁷. »

Cette recherche effrénée d'un visage marquant, Dorion en fait l'un des leitmotivs de son œuvre, que traverse un cortège d'amours fragiles, quasi-spectraux, dont l'amuïssement

¹²⁴ Elisabeth Badinter, *L'un est l'autre*, Paris, Le Livre de poche, 1986, p. 352-353.

¹²⁵ Dans un essai, Pierre Bourgeault fait le même constat : « La peur de s'embarquer : elle est facilement observable dans la jeune génération. » *La culture. Écrits polémiques* (tome 2), p. 27.

¹²⁶ Alvin Toffler, *Le choc du futur*, Paris, Éditions Denoël, 1971, p. 286.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 287.

hante et nourrit la parole poétique : « [d]ouleur à n'en plus finir;/procession de visages aimés/devenus silencieux. » (SBSBM, p. 90) Dorion habite bel et bien ce monde où « la conscience de [l]a fragilité [du couple] est si aiguë que la rupture est envisagée comme une partie intégrante de l'histoire d'amour¹²⁸. » On n'arrime jamais l'autre chez Dorion; on part de lui, en lui, à ses côtés, lucidement, avec, fichée en plein cœur, la présomption de son départ, le lendemain sans appel : la rencontre s'énonce non comme face-à-face ou corps à corps, mais égarément à corps perdu dans un territoire traître, (é)mouvant, qui n'a rien d'immuable. Dès l'abord, on reconnaît l'évanescence qui sous-paraît dans l'éblouissement. La présence de l'autre est tracée par son absence, promise, ainsi ne fait-on jamais que « voyager dans l'étrangeté [...] d'un visage dessiné par l'amour et sa disparition ». (UVACM, p. 45) Pour l'écrivaine Aline Apostolka, cet amour qui s'embrase avec le présage d'un deuil du feu, se manifeste à travers le motif de la main :

Tout nous échappe et tous nous abandonnent. Cela demeure notre seule vérité. Et c'est pour cela que l'essentiel reste, pour témoigner de notre appartenance au vivant, pour continuer à croire que nous pouvons nous accrocher, trouver un sens et poursuivre une histoire, attraper une main au passage qui procure l'essentielle illusion de cheminer dans l'accompagnement. Hélène Doriôn nomme Amour cette main que toujours on veut rejoindre, et qui toujours nous fuit [...] ¹²⁹

Dans l'univers de Dorion, la main tient lieu de cœur, peut-être parce que le cœur, comme l'affirme Isabelle Cadoret, fait davantage office de médiateur entre le monde et le sujet, l'intimité et l'immensité¹³⁰. Frêles, les mains sont matière-émotion, constituées du submersible ressenti : « [P]eut-être ne saurons-nous jamais aimer avec ces mains de fragiles émotions qui nous élèvent et nous engloutissent » (UVACM, p. 102). Elles offrent un

¹²⁸ Elisabeth Badinter, *Op. cit.*, p. 345.

¹²⁹ Aline Apostolka, « L'inaltérable précarité du vivant » dans *Nous voyagerons au cœur de l'être. Autour d'Hélène Dorion*, sous la dir. de Paul Bélanger, Montréal, Éditions du Noroît /Chemins de Traverse, 2004, p. 55.

¹³⁰ Isabelle Cadoret, *Op. cit.*, p. 30-31.

creuset aux sentiments antipodaux : « C'est dans cet espace [de la faille, du manque] que nos mains reçoivent tendresses et cruautés, que sont bradés nos désirs et que s'aggrave la solitude. » (UVACM, p. 92) Vase ou bassin, elles recueillent la douleur, même immatérielle, glissante, qui vient de l'absence de lumière ou de parole, ombre et silence : « Pourquoi cette ombre, ce silence/versés dans nos mains/ces manques insaisissables » (UVACM, p. 53).

Comme le regard et la voix, la main extériorise et aménage le passage de l'émotion qui, comme l'explique Michel Collot, « s'incarne dans une conduite corporelle qui lui donne forme et sens¹³¹ ». Le contact transite par le corps, sillonne la chair et y prend sens. Organe du toucher, des caresses et des frissons, la main est un puissant agent érotique. Cependant, dans les poèmes de Dorion, plutôt que son pouvoir sensuel, sa fonction de préhension, qui fait de celle-ci l'espace où se noue l'émotion, domine l'imaginaire amoureux. Empoigner la main de l'autre, marcher main dans la main, échapper la main de l'amant : autant de topoï qui permettent de définir l'amour comme un accompagnement le long des corridors du temps.

Mais dans cet univers comme dans le monde actuel, l'éphémère guette, corrode l'amour – présence cernée d'absence, main qui peut se dérober sans crier gare. La main vide, le sujet se découvre désemparé, désorienté. Il régresse, se dénude de ses âges, redevient cet enfant qui, après avoir échappé la main qui le guidait, se trouve projeté dans un monde déambulatoire, incompréhensible :

Comment puis-je traverser

¹³¹ Michel Collot, *La matière-émotion*, Paris, PUF, 1997, p. 13.

chaque heure sans que tu sois
 près de moi, sans que ton âme
 porte plus loin la mienne
 dans cet amour, comment
 puis-je être liée à des heures
 qui ne viennent pas de ta main
 ou ne m'y ramènent pas. (SBSBM, p. 54)

Ici, l'amour conditionne l'avancée sur la ligne du temps. La main de l'amoureux est origine et destination temporelles. L'âme même, par l'action qu'elle accomplit, prend la forme d'une main émotive, c'est-à-dire d'un entraînement.

Comme le suggère le poème suivant, la main est tout ce qui manque lorsque la relation se délabre jusqu'à se rompre définitivement. Tuteur nécessaire à l'élévation vers la lumière, accompagnement primordial, dorénavant caducs, la main, lorsque retirée, laisse le sujet tremblant de solitude, atrophié :

Nous marchons, tenant la main
 de ceux qui avancent avec nous.
 Parfois la main de l'un abandonne
 et relâche celle de l'autre
 pour éteindre la lampe.

L'enfant retrouve le chemin de ses jeux,

Au milieu du silence, nous marchons encore
 plus fragiles de la main qui manque. (SBSBM, p. 64)

Lorsque la main de l'aimé quitte, la marche existentielle dans l'espace et le temps s'avère difficile. Le sujet continue de cheminer, peut-être. Comme l'enfant-poète de Saint-Denys Garneau, il retourne à ses jeux, complotte l'imaginaire, trafique les mots, peut-être. Mais le jeu apparaît silencieux, un peu triste, et la marche, sans cette main d'amour, sorte de bâton du pèlerin, se montre trébuchante... C'est que, dans cet univers, l'amour a une première valeur de protection. La main empêche la chute. Ou du moins la *soigne*-t-elle, aide-t-elle le

sujet à se relever de celle-ci : « Quelqu'un vient/nous prend la main, nous force/à nous relever, à emprunter une autre voie/que celle du vide. » (SBSBM, p. 34)

Dorion investit d'autres images des attributs premiers de la main (soutien, entraînement). Qu'on songe d'abord au visage : « Chaque visage porte le visage de l'autre/qui le recouvre comme une aile. » (SBSBM, p. 46) Exécutant des actions manuelles, celles de porter, de faire avancer, en plus d'être comparé à une aile, la main ou du moins le bras de l'oiseau, le visage fait ici figure de main. Il a pour rôle de couvrir le visage de l'autre et de le mettre en mouvement, offrant protection et précieux élan. D'autres motifs sont semblablement connotés. Celui de l'âme, notamment, qui, lorsqu'elle ne porte plus l'âme aimée, comme dans des vers précédemment cités¹³², empêche l'avancée du sujet.

Figures de l'échange

Il va sans dire que main et visage tiennent plus qu'aux fonctions de locomotion et de préservation : ce sont les deux parties du corps qui assoient la communication entre les êtres, tel que le spécifie le poète, critique et traducteur François-Michel Durrazzo :

La critique a parfois cherché à analyser le rôle du corps chez Hélène Dorion, sans bien parvenir à en cerner la dimension. De livre en livre, il s'affirme comme un lieu de circulation, d'échange de l'amour tout en réduisant son vocabulaire à l'essentiel et ce qui symbolise le mieux l'échange : le visage et les mains¹³³.

Le poète et critique belge Éric Brogniet abonde dans ce sens en réaffirmant l'importance du visage, où s'articule le langage du désir, mais il va plus loin, précisant que le visage aimé est avant tout espace de reconnaissance de soi :

¹³² Je songe à ces vers : « sans que ton âme/porte plus loin la mienne/dans cet amour » (SBSBM, p. 54).

¹³³ François-Michel Durrazzo, « Le voyage initiatique dans *Portraits de mers* » dans *Liberté*, février 2001, p. 140.

Hélène Dorion dit alors [...] toute la force d'un désir de l'autre qui seul permet, par l'échange en cet espace emblématique, érotique par excellence, qu'est le visage (et ses moyens d'échange : l'œil, la bouche, ou la vision et la profération), l'appréhension de soi-même¹³⁴.

Si la main permet de penser le lien à l'autre, le motif du visage est moins figure d'échange que d'identité. Dès le début, l'œuvre de Dorion se pose comme quête authentique de soi. Le premier recueil de la poète se clôt déjà sur cette question du moi, qu'elle formule principalement par rapport à un tu « amant », aux allures de Pygmalion : « Tu m'aurais refaite./Anecdote incrustée pleinement inadéquate./De toi à toi je cherche d'où me commencer. » (IP, p. 79) Le chemin qu'emprunte le sujet pour advenir, c'est alors celui que signale l'autre, celui qu'il borde. Dans les premiers recueils, la quête identitaire se raccroche presque automatiquement à la thématique amoureuse. En 2000, *Portraits de mer* fait de cet entrelacement son ultime enjeu. Entre-temps, *Un visage appuyé contre le monde* et *Sans bord, sans bout du monde* interrogent l'amour comme l'un des horizons de la quête d'authenticité (dont les autres sont Dieu, l'histoire, la philosophie, la société et la nature).

Amour et identité

Second motif accolé à la méditation amoureuse de Dorion, le visage distingue les êtres. Signature plastique, nom propre d'un individu aux yeux des autres, il affirme la radicale singularité des êtres. Certes, les visages peuvent quelquefois se prêter, identiques chez les jumeaux par exemple, ou partager des traits familiaux ou inopinés, mais l'expression qui les anime manifeste une différence, l'unicité d'une intériorité. Selon Charles Taylor, « [s]e définir consiste à chercher ce qui est significatif dans [s]a différence

¹³⁴ Éric Brogniet, « Poésie québécoise » dans *Source. Revue de la Maison de poésie*, Namur, Mai 1992.

avec les autres¹³⁵ ». Se définir, c'est entrer en dialogue avec le visage des autres, c'est percevoir leur différence qui répercute la sienne. Dans la poésie de Dorion, le visage de l'amoureux est résolument ce lieu de résonance où quêter sa prégnante différence. Ainsi, l'interrelation des visages est espace de définition identitaire, comme l'intersubjectivité dans la culture contemporaine : « Les relations amoureuses ne comptent pas seulement à cause de l'insistance qu'on met en général sur les accomplissements de la vie ordinaire; elles sont aussi le creuset de l'identité conçue intérieurement¹³⁶. » Pour Charles Taylor, ceci est d'autant vrai dans la société postmoderne (qu'il ne nomme d'ailleurs pas ainsi, puisqu'il perçoit la société des dernières décennies comme un prolongement de la société moderne), et dans la culture d'authenticité que cette société véhicule :

En deuxième lieu, cette culture [la culture d'authenticité] met l'accent sur les relations privées, en particulier les relations amoureuses. Elle les conçoit comme des lieux privilégiés de l'exploration et de la découverte de soi et parmi les formes les plus importantes de l'épanouissement personnel. Cette façon de voir prolonge dans la culture moderne une tendance séculaire qui place le centre de gravité de la bonne vie non pas sur un plan plus élevé mais dans ce que j'appellerais la « vie ordinaire », autrement dit, la famille, le travail et l'amour¹³⁷.

Dans la poésie de l'intime, à laquelle participe exemplairement Dorion, la relation amoureuse donne peau et mots à cette exploration de soi. Dès l'abord, le visage de l'autre rompt l'unité identitaire du sujet, brouille ses parois et fait osciller sa conception de l'amour :

Aimer nous effraie, chaque fois
frôle en nous la disparition.
Tout se regarde, sans jamais se laisser voir.
Penché sur moi, ton visage
défait ce que je suis, débarrasse l'amour
de ce qu'il fut. (UVACM, p. 28)

¹³⁵ Charles Taylor, *Grandeur et misère de la modernité*, *Op. cit.*, p. 51.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 68

¹³⁷ *Ibid.*, p. 62

Le visage amoureux bouleverse le sujet, accomplit un travail de déconstruction, auquel succède une phase de redécouverte du moi transfiguré. Le visage de l'autre permet la rencontre avec soi-même, en revenir :

Pas de bord, pas de bout du monde
dans ce qui tremble soudain
s'approche avec ton visage
et me ramène à moi. (SBSBM, p. 66)

L'amour est perçu comme une interpénétration des visages – « Je vais t'aimer, poser en toi mon visage » (UVACM, p. 31) – qui permet l'enchevêtrement des identités et enfin la connaissance de soi par la reconnaissance de l'autre. Ce que le sujet cherche dans le visage de l'amant, c'est une réverbération de ce qu'il devient à son contact : « Je n'aurai aimé que toi, que cette promesse enfin tenue d'un écho. » (UVACM, p. 41) Si j'ai souligné la précarité des relations entre les êtres chez Dorion et la succession des ruptures, il faut aussi évoquer la promesse de permanence qu'offre le visage de l'autre : « Il n'y eut peut-être rien ni personne, pourtant votre visage demeure au bout de tous les autres. » (UVACM, p. 17) À l'instar de Charles Taylor, et comme dans le motif du passage (éternité de l'instant), on peut affirmer que la rencontre concilie éphémère et permanence : « Si des rapports personnels intenses contribuent à former notre être, ils ne peuvent donc pas être provisoires – même s'ils peuvent, hélas, être rompus –, et ils ne peuvent pas être purement instrumentaux¹³⁸. » Le visage de l'amoureux transforme le sujet en réinscrivant une identité sur son visage, devenu palimpseste, en révélant son visage, marquant, gravant ses traits. Ainsi s'inscrit-il dans la durée.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 71.

Gravité

La poésie de Dorion effleure plusieurs tendances contemporaines qui dérèglent la relation amoureuse : l'individualisme, un certain désinvestissement, qui fragilisent le lien, comme je l'ai noté, mais aussi la désinvolture avec laquelle, dans cette culture, on aborde l'autre. La poète pose précisément cette question dans la suite amoureuse « Sans gravité » (*Sans bord, sans bout du monde*). Avant d'en venir aux poèmes eux-mêmes, je citerai quelques lignes d'un roman de Kundera, qui, à partir de la réflexion d'un philosophe présocratique, me semble faire acte d'une ambivalence propre à la culture contemporaine :

Mais au vrai, la pesanteur est-elle atroce et belle la légèreté?

Le plus lourd fardeau nous écrase, nous fait ployer sous lui, nous presse contre le sol. Mais dans la poésie amoureuse de tous les siècles, la femme désire recevoir le fardeau du corps mâle. Le plus lourd fardeau est donc en même temps l'image du plus intense accomplissement vital. Plus lourd est le fardeau, plus notre vie est proche de la terre, et plus elle est réelle et vraie.

En revanche, l'absence totale de fardeau fait que l'être humain devient plus léger que l'air, qu'il s'envole, qu'il s'éloigne de la terre, de l'être terrestre, qu'il n'est plus qu'à demi réel et que ses mouvements sont aussi libres qu'insignifiants.

Alors que choisir? La pesanteur ou la légèreté?

C'est la question que s'est posée Parménide au VI^e siècle avant Jésus-Christ. Selon lui, l'univers est divisé en couples de contraires : la lumière-l'obscurité; l'épais-le fin; le chaud-le froid; l'être-le non-être. Il considérait qu'un des pôles de la contradiction est positif (le clair, le chaud, le fin, l'être), l'autre, négatif. Cette division en pôles positif et négatif peut nous paraître d'une puérile facilité. Sauf dans un cas : qu'est-ce qui est positif, la pesanteur ou la légèreté? Parménide répondait : le léger est positif, le lourd est négatif. Avait-il ou non raison? C'est la question. Une seule chose est certaine. La contradiction lourd-léger est la plus mystérieuse et la plus ambiguë de toutes les contradictions¹³⁹.

Cette contradiction loge au centre de l'œuvre de Dorion. La gravité y est à la fois repoussée et recherchée. Celle de la voix, du ton, sérieux, un peu austère, solennel, est assumée. Mais la gravité, au sens propre (astronomique), qui empêche l'essor, l'élévation, plaque le sujet au sol, suscite une résistance.

¹³⁹ Milan Kundera, *L'insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, 1984, p. 11-12.

Dorion comme Taylor leste le sentiment amoureux d'enjeux fondamentaux (identitaires, existentiels) et, du même coup, accepte la gravité qu'il présuppose traditionnellement dans la culture occidentale. Ce qui séduit dans la présence de l'autre, l'attrait, c'est-à-dire, étymologiquement, ce qui attire à soi, est empreint d'une gravité qui frappe l'écriture sur les plans tonal, lexical et formel. Dans le poème suivant, qui ouvre la suite « Sans gravité », le vouvoiement courtois, le recours au lexique noble du haut lyrisme et le retour d'images, qui découpe les strophes par un effet de parallélisme syntaxique, les enchaînant l'une à l'autre, chargent le corps du texte de cette gravité qui s'esquive d'un point de vue sémantique :

Toute lumière, vous marchez près de moi
ne cessez d'échapper à la noirceur; votre corps
se penche légèrement et se redresse aussitôt.
Je ne sais ce qu'est pour vous la distraction
ni la présence ou même l'attrait.

Toute lumière, vous avancez
comme avance le bleu sur la mer.

Encore une fois, l'amoureux est représenté comme un compagnon de marche, irréductible accompagnateur. Le sujet ne peut lire en lui, indiscernable, autre, opaque quoique lumineux, puisqu'il évoque la réverbération du ciel sur l'eau, ce bleu né du miroitement que crée la lumière. S'il engage sa parole vers cet autre, son invocation, un peu trop grave, passe par une adresse courtoise, presque d'un autre temps, éthérée, précieuse. Lyrisme galant pour amour platonique?

Pour Broda, le lyrisme est écriture désirante, appelante, qui provient d'un manque primordial :

Ce n'est pas la question du moi, comme on l'a cru trop longtemps, que pose le lyrisme – mais celle du désir, par lequel le sujet accède à son manque à être fondamental. « Le désir de l'homme est le désir de l'Autre » (Lacan). Ainsi,

presque depuis l'origine, l'essentiel du corpus lyrique est-il constitué par la poésie amoureuse – le reste par la poésie mystique, ce qui est fondamentalement la même chose. Son problème est le tutoiement, l'invocation tutoyante¹⁴⁰.

L'adresse lyrique courtoise, vouvoyante, dans le poème de Dorion, rétablit une distance entre le locuteur et le locutaire. Comme l'écrit Jacques Brault, « [é]crire-aimer, c'est dire *Vous...* Avoir écrit-aimé, c'est s'entendre dire, de loin, *Vous...*¹⁴¹ » Pour Brault, c'est toujours en retrait, dans l'instant qui précède la rencontre ou celui qui suit la rupture, que l'écriture amoureuse arrive au poète, aux abois. Pour Dorion, il semble que cet écart soit constitutif de toute relation intersubjective, aussi l'écriture amoureuse est-elle produite avant, après¹⁴² et pendant l'amour, qui est inévitable et grave intervalle. Mais plus encore, on peut s'expliquer cette distance, cette approche polie de l'autre par le jeu de forces mises en commun dans ce poème (tension entre la terre et les êtres, et entre les êtres eux-mêmes). Entre ciel et sol, les êtres déchirés coup sur coup ploient pour ensuite se dresser, mouvement récurrent dans l'œuvre¹⁴³. Si le sujet de ce poème s'interroge sur ce qui distrait ou captive l'autre (ce qui l'éloigne ou l'attire), c'est bien parce que les lois de l'attraction, forces de séduction, sources de rapprochement, ne semblent plus avoir cours. Dans un mouvement linéaire (marche, avancée), l'autre échappe, recule, demeure au loin, ou à côté. Se pose la distance, née de cette absence de gravité.

¹⁴⁰ Martine Broda, *L'amour du nom. Essai sur le lyrisme et la lyrique amoureuse*, Paris, José Corti, 1997, p. 31.

¹⁴¹ Jacques Brault, *Trois fois passera* précédé de *Jour et nuit*, Montréal, Éditions du Noroît, 1981, p. 61.

¹⁴² La plupart des poèmes de la suite « Sans gravité » s'énoncent au passé.

¹⁴³ Dont voici deux exemples supplémentaires tirés de *Sans bord, sans bout du monde* (p. 72, 77, 115) : « Par-dessus l'épaule/de la vie/tu vois la chute, la douleur/qui demeurera./Les yeux ne sont jamais revenus/du corridor où il n'y avait rien/que l'origine/retrouvée par la hauteur. » ; « (...) votre corps/se penche légèrement et se redresse aussitôt » ; « Vient le jour où la beauté borde notre chemin./On se penche sur la vie, et aussitôt/on se relève, le cœur tremblant, plus fort/d'une vérité ainsi effleurée. » Un dernier exemple puisé dans le récit *Jours de sable* : « De quoi serions-nous la somme? Poussière levée, aussitôt qui retombe, crée l'empreinte fragile. » (JS, p. 8)

Lyrisme critique

Aux dires de Charles Taylor, dans la culture de l'authenticité, l'amoureux est l'un des lieux idéaux pour se découvrir. Pas surprenant que ce soit l'espace de formation identitaire que privilégie un mode d'expression poétique dont cette culture connaît la résurgence, c'est-à-dire le lyrisme. Il est intéressant de constater comment, dans le lyrisme critique, le lyrisme transgressif ou le renouveau lyrique – quel que soit le terme – s'élabore la définition identitaire du sujet : « Le lyrisme découvre le « moi » par le détour de l'autre et oscille ainsi sans cesse entre l'étrange et le familier, le propre et l'anonyme¹⁴⁴. » Pour Maulpoix, chez les nouveaux lyriques, groupe auquel on peut accoler le nom de Dorion, la création identitaire passe par l'altérité¹⁴⁵. Stierle partage un point de vue semblable, bien qu'il élargisse le champ de l'altérité (monde, mort)¹⁴⁶, un peu comme le fait Taylor lorsqu'il parle des grandes questions par rapport auxquelles chaque humain doit se situer.

Pour Isabelle Cadoret, dont le mémoire se fonde sur ce postulat, l'œuvre de Dorion, correspondant aux redéfinitions du lyrisme que proposent Karlheinz Stierle et Jean-Michel Maulpoix, se fait quête enquêtant sur sa propre pratique :

Le lyrisme d'aujourd'hui est critique en ce qu'il exprime un état critique du sujet, interroge la capacité proprement articulatoire du langage, lie étroitement le

¹⁴⁴ Jean-Michel Maulpoix, *La poésie comme l'amour. Essai sur la relation lyrique*, Paris, Mercure de France, 1998, p. 127.

¹⁴⁵ Comme Lipovetsky, il fait d'ailleurs appel à la figure de Narcisse pour définir le sujet lyrique. Mais ici, c'est la poésie, surface réfléchissante, voix miroitante qui permet l'étrangement moderne (si bien défini par Pierre Nepveu dans *Les mots à l'écoute*) qui reflète le moi : « De même que Narcisse est inséparable d'Écho, le sujet n'a pas d'existence lyrique hors de la multiplicité des éclats de sa voix. Une autre, la poésie, parle à sa place, et de travers. Elle change le « je » en « tu » et dramatise sa présence. » Jean-Michel Maulpoix, *La poésie comme l'amour. Essai sur la relation lyrique*, Paris, Mercure de France, 1998, p. 379.

¹⁴⁶ « Le sujet lyrique est donc *a priori* un sujet problématique, qui est à définir comme un sujet pourvu d'une identité sentimentale. C'est un sujet en quête de son identité, sujet qui s'articule lyriquement dans le mouvement de cette quête. C'est pourquoi les thèmes classiques de la poésie lyrique sont précisément ceux dans lesquels l'identité se met en jeu, comme l'amour, la mort, l'introspection, l'expérience de l'autre socialement immédiat, et surtout du paysage. » Karlheinz Stierle, « Identité du discours et transgression lyrique » dans *Poétique*, no 32, 1977, p. 433.

désir à sa défaite, la postulation à l'insatisfaction, et inscrit l'interrogation au voisinage de l'interrogation. Il constitue ensemble un espace de quête, d'interpellation et de questionnement. Faute de pouvoir continuer à se définir comme puissance de célébration, il tend à devenir puissance d'examen¹⁴⁷.

Dans le prochain chapitre de ce mémoire, je montrerai que le lyrisme de Dorion ne s'exempte pas d'une dimension « célébrante », toujours atténuée, minée, néanmoins, par une négativité grammaticale et sémantique.

Amour et humanité

Jacques Flamand affirme que l'amour chez Dorion, par sa réconciliation ou du moins sa mise en commun d'oppositions structurant toute existence, permet au sujet d'accéder à l'humain. « L'amour, l'union du toi et du moi, est la synthèse du vide et du plein de tout humain. L'amour permet de dépasser les antinomies, de surmonter les contradictions. " Vide et plein rassemblés, ta vie/s'unit à ma vie (page 17) "¹⁴⁸ » Isabelle Cadoret pense aussi que l'amoureux, dans cette poésie agit à titre de médiateur entre le sujet et l'être humain :

Par l'entremise de « toi », le sujet entre en contact avec la vie, avec l'être. Mais l'amour représente aussi pour Hélène Dorion un moyen d'être soi. Le poète parle autant de lui-même que de l'espèce humaine lorsqu'il emploie la deuxième personne du singulier, parce que « tu » et « je » sont des sujets universels. Il semble en outre que l'intersubjectivité ne soit qu'une modalité du rapport entre le sujet et le monde¹⁴⁹.

Pour le sujet, l'amoureux inaugure une communication avec ce qui les transcende. Il lui donne la chance d'atteindre en lui une identité commune, une forme d'humanité. Le contact avec l'autre rend perceptible le rapport de l'être au monde et les questions qui hantent et habitent la communauté humaine. Ainsi peut-on lire dans le poème suivant la pénétration,

¹⁴⁷ Jean-Michel Maulpoix, *La poésie comme l'amour. Essai sur la relation lyrique*, *Op. cit.*, p. 123.

¹⁴⁸ Jacques Flamand, « Recension » dans *Envol : revue de poésie*, Vol. III, no 4, Ottawa, 1995.

¹⁴⁹ Isabelle Cadoret, *Op. cit.*, p. 64.

l'habitation du regard de l'amoureux comme une façon de sonder une part de l'identité commune à tous les humains, une part perdue, une origine :

Comment reconduire mon âme
jusqu'à toi? Mes yeux
s'éveillent en tes yeux
retrouvent soudain ce qu'on a perdu
au fond des grottes. (SBSBM, p. 33)

Cette quête de l'origine sur *les murs de la grotte* annonce le cycle poético-anthropologique amorcé avec le recueil du même titre et qui se continue avec *Portraits de mer* et *Ravir : les lieux*.

Dans de nombreux entretiens et dans un essai, Hélène Dorion raconte découvrir le sujet de son recueil à venir à travers une brèche ouverte dans le précédent livre¹⁵⁰. Le poème cité plus haut, assurément brèche, conduit de *Sans bord, sans bout du monde* (1995) aux *Murs de la grotte* (1998). Comme chaque recueil semble éloigner la poésie de Dorion de la prise de parole intime, la rapproche d'une énonciation du destin collectif, l'amoureux permet la découverte d'une identité subjective et trans-subjective, dans un même processus d'élargissement. L'autre permet au sujet d'accéder à une identité humaine. Aussi ne faut-il pas se surprendre de ce que les mains amoureusement entrelacées fassent avancer-reculer le sujet vers l'origine, ses racines, qui sont aussi celles de la vie : l'amour :

L'axe de la terre dérive
et nos mains se rejoignent
soudain nous sommes
la lumière qui a manqué.

Nulle part où aller, sinon vers cet amour
d'où nous venons. (SBSBM, p. 12)

¹⁵⁰ « Autre avenue possible : le livre achevé a créé des brèches qu'explorera le suivant. » (SAT, p. 23)

Le jeu des pronoms, chez la poète, ou le « tu » amoureux se change parfois en « tu » humain, en une adresse au lecteur, ou en un « tu » autoréférentiel, traduit cet élargissement identitaire.

« Je t'aime, donc je suis »

Dans un essai intitulé *La fenêtre ouverte* (1988), Dorion propose une lecture culturelle de l'amour. S'opposant à la société de consommation, du paraître et de l'achat, qui ne lui inspire que répulsion et désapprobation morale, la poète propose une vision de l'amour qui tient de l'éthique, et fonde sa tâche de poète :

Femme née en 1958, appartenant donc à l'ère reaganienne; femme occidentale d'Amérique née dans un Québec que l'on dit sans histoire – peut-être pour ne pas avoir à la faire; femme qui ai commencé à écrire au début des années 1980 une poésie dite intimiste, serais-je d'une génération déchirée quelque part entre le *post* et le *néo*?

Refusant les corridors étroits du *je pense donc je suis*, et rejetant aussi le *je possède donc je suis* formulé par une société dans laquelle l'être doit engager l'essentiel de son existence dans le travail, et ne trouve le pouvoir et la valorisation que dans l'*avoir* et le *faire*; déclinant donc ces offres à *être* qui ne sont pas, souscrirais-je à mon insu à la formulation non moins restrictive d'un *je t'aime donc je suis*?

Lorsque je dis – *je t'aime*, je dis aimer non seulement l'être qui vit en toi, mais aussi le rapport au monde dont il témoigne. Lorsque j'écris – *je t'aime*, j'affirme l'être engagé tout entier dans l'humain. (SAT, p. 34)

À la superficialité de la culture du faire et de l'avoir, la poète oppose la profondeur de l'écriture, de la pensée et de l'amour, qui, pour elle, est une prise de position sociale, un engagement dans une culture de l'être, de l'authenticité : « Lorsque, du côté de la fenêtre où je vis, tu apparais, il y a matière à être soi pour inscrire l'authenticité comme fondement individuel et social. » (SAT, p. 33)

Enfin, si Dorion raconte la fragilité des relations interpersonnelles à l'heure où triomphe l'éphémère, si elle insiste sur la profondeur de l'altérité de l'amoureux, elle parle aussi de la justesse, de la beauté qui surgissent du contact avec l'aimé (tenir une main, un visage... contre soi, pour soi) et d'un certain miracle fusionnel. Cette illumination, c'est celle du sens, celle de se découvrir autre, individuellement, oui, bien sûr, mais aussi « même », celle de découvrir à ses côtés un visage fraternel, comme le suppose Badinter; cette illumination, c'est celle d'une identité humaine partagée, millénaire, splendide et déchirante, telle que dépeinte par Marguerite Duras dans *Les mains négatives* : « Ces mains/du bleu de l'eau/du noir du ciel/Plates/Posées écartelées sur le granit gris/Pour que quelqu'un les ait vues/Je suis celui qui appelle/Je suis celui qui appelait qui criait il y a trente mille ans/Je t'aime¹⁵¹ ». Ici, le sujet durassien reprend, ou plutôt pose dans sa voix, le cri du peintre des grottes magdaléennes. Parce qu'il l'a vu, a vu ses mains, son destin. De l'un à l'autre, l'amour passe malgré le temps, la distance, et tient à une communion identitaire, une reconnaissance, celle du partage d'une impulsion créatrice, communicative, contour des mains, tracé des mots, cris jetés dans le temps, à la rencontre d'autres mains, d'autres mots, cris. L'illumination de Dorion, qui crie « je t'aime », avec Duras, c'est celle d'un Narcisse levant les yeux des flots pour se poser sur un pan de mur marqué de mains anonymes et pourtant siennes, celle d'un Narcisse dévisageant une nymphe prénommée Écho, rencontrant un reflet de soi dans son visage, faisant l'expérience de la totalité, de l'unité des vivants, découvrant dans cette autre figure son destin, sa condition, qui transigent, pour reprendre Kawabata, *tristesse et beauté* :

Vient le jour où l'on pose la main
sur un visage, et tout devient la clarté

¹⁵¹ Marguerite Duras, « Les Mains négatives » dans *Le Navire Night et autres textes*, Paris, folio, 1986 (1979), p. 96-97.

de ce visage. Tout se nourrit
du même amour, d'un même rayon de bleu
et boit au même fleuve. Tout va
et vient dans un unique balancement des choses. (SBSBM p. 115)

ÉCRITURE

Chapitre IV :

Ravir les lieux

Une nouvelle génération lyrique

Explorateurs chevronnés de tous les ailleurs théoriques, façonneurs d'exogrammes qui déroutent, dissolvent et débrisent les « ici » à peine conquis par la génération de l'Hexagone¹⁵², les poètes québécois des années soixante-dix ont voulu déterritorialiser, démythifier et désenchanter le langage poétique. Leurs expériences, prenant appui sur les mots d'ordre et découvertes marxistes, féministes, déconstructionnistes et psychanalytiques, ont corrodé la tradition fragilement instaurée. Madeleine Gagnon décrit le violent travail « ex-time » opéré par les poètes de sa génération comme pulvérisation des anciens savoirs (ceux colligés par les voleurs de feu modernes) et dissémination d'une connaissance scientifique exogène :

Pour qu'un territoire, aussi bien celui de Soi que celui de l'Autre, vienne se pulvériser dans les lignes d'un poème, il faut bien que l'épreuve du feu, celle de tous les savoirs intimes de ce terrain, ait déjà eu lieu. [...] Les poètes de ma génération, si l'on peut dire, sont des savants qui viennent émettre leurs récoltes généreuses sur le continent sans centre ni périphérie, sur la galaxie vide du poème¹⁵³.

Après cette décennie d'expérimentations formalistes incandescentes, qui luxent au passage tous les codes poétiques, plusieurs poètes québécois des années quatre-vingt, auxquels Uguay et Brault ouvrent la voie, et dont Dorion offre une figure exemplaire, osent un retour au lyrisme qui se double souvent d'un intimisme discret¹⁵⁴ : reprise de l'os, du

¹⁵² Toutes formes de rapaillages, perçues comme clôtures.

¹⁵³ Madeleine Gagnon, *La poésie québécoise actuelle*, Longueuil, Le Préambule, coll. L'univers des discours, 1990, p. 33-34.

¹⁵⁴ C'est entre autres ce qu'affirment François Dumont (*La poésie québécoise*, Montréal, Boréal, 1999, p. 95) et Pierre Milot, qui désigne cette tendance comme « nouvelle lisibilité » (*La camera obscura du*

squelette, de la charpente malmenés. Le poème (dont *La Nouvelle Barre du jour* avait signé la mise à mort conceptuelle, le renommant texte et bouleversant la façon de l'appréhender¹⁵⁵) peut à nouveau s'énoncer en tant que chant, élan vital de mise au monde, réalisation élevée de l'être par et dans l'expression¹⁵⁶ d'une voix orphique¹⁵⁷. Absent des premiers recueils, ce motif apparaît dans l'œuvre de Dorion en 1995, avec *Sans bord, sans bout du monde*, où, semble-t-il, « [u]n chant redevient possible/qui nous accomplit ». (SBSBM, p. 16) Il était jusqu'alors empêché, peut-on en déduire. Cette métaphore de l'expérience poétique est filée dans les recueils suivants jusque dans *Pierre invisible* (1999): « Ô mon âme, reconduite à son chant — pure étreinte qui s'accomplit » (PI, p. 67) L'âme du sujet est ramenée à un lieu vocal, dont tout indique qu'elle avait été coupée (verbe reconduire), et qui est son apanage (possessif « son »). Cette réunification poétique prend l'allure d'un chaste enlacement, d'amoureuses retrouvailles qui entraînent une célébration sans précédent. À tel point que, dans ses modes d'écriture, le recueil embrasse du coup tous les attributs d'un lyrisme romantique conventionnel (interjection, lexique noble, ponctuation expressive, subjectivité effusive).

postmodernisme, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1988, p. 16 et 83). Selon Nicoletta Dolce, le nouvel intimisme diffère profondément de celui qu'ont pratiqué les auteurs du XIX^e siècle. Sa thèse rend compte des principaux agents culturels de l'intimisme québécois contemporain. Certains sont apatrides (métarécits en déshérence), alors que d'autres s'enracinent dans le contexte national : « passage du féminisme militant des années soixante-dix à une position plus réflexive et subjective, désillusion engendrée par le sentiment, chez les séparatistes, d'un certain ratage historique causé par la faillite du dernier référendum, présence d'un dépaysement, celui "d'une québécoisité révélée une fois de plus comme une absence endémique, ou comme une présence en creux". » Nicoletta Dolce, *La porosité au monde, l'écriture de l'intime chez Louise Warren et Paul Chamberland*, Montréal, thèse de doctorat, Université de Montréal, 2007, p. 73.

¹⁵⁵ Il importe de préciser que la notion de « texte » a été empruntée à *Tel Quel*.

¹⁵⁶ Selon Gusdorf, l'expression, première fonction du langage à s'affirmer chez l'enfant, « obéit à une spontanéité essentielle de l'être » et met le locuteur au monde, l'établit dans le monde. Quant à la création littéraire : « Le chant du poète effectue une escalade prodigieuse dans l'échelle expressive. » Le chant place le poète au cœur du monde. Georges Gusdorf, *La parole*, Paris, Presses universitaires de France, 1966 (1952), p. 65.

¹⁵⁷ « Un chant vient avec l'ombre/laissée au bord des routes/nous marchons seuls », écrit Dorion (SBSBM, p. 11). Cette ombre abandonnée, qui ramène au chant, rappelle Eurydice, que perd Orphée au sortir du monde infernal.

Selon Karim Larose, au sein du corpus poétique québécois, le passage de l'esthétique romantique (Hugo et Lamartine pour modèles) à l'esthétique moderne (parangon baudelairien), qui s'ouvre dans l'œuvre de Saint-Denys Garneau, s'accompagne d'une reconfiguration métaphorique de l'acte créateur : d'abord imaginé comme chant, il est peu à peu désigné en tant que parole¹⁵⁸. Du chant à la parole, de la parole au texte, du texte au chant : comment comprendre ce soudain rebours dans l'histoire littéraire? Qu'est-ce qui explique ce retour au chant dans l'œuvre de Dorion? D'où provient-il? Et comment se présente-t-il?

Le chant du puits

C'est au fond de la terre que renaît le lyrisme, de son creux qu'il s'élève : « Au fond du puits commence le chant. » (SBSBM, p. 112.) Jusqu'alors, dans ce lieu souterrain, régnait sa contrepartie aussi bien que son origine, le silence : « Je regarde au travers du bleu/que rassemble l'étendue/au fond du puits/le silence voyage encore¹⁵⁹. » (CL dans MFCF, 1994, p. 466) L'adverbe de temps « encore » marque la persistance d'une absence : le silence se déplace depuis un moment au cœur de cette excavation terrestre, couloir vertical. Le long voyage du silence prend vraisemblablement fin lorsque commence celui du chant.

Origine et horizon du poème, lieu auroral et crépusculaire, d'où émerge et où s'éteint le chant, le silence est également matériau poétique. En effet, la parole du poète

¹⁵⁸ Karim Larose, « De l'appel des mots à l'appel du monde. L'expérience poétique chez Saint-Denys Garneau et Anne Hébert » dans *Cahiers Anne Hébert* no 7, 2007.

¹⁵⁹ Ainsi le renouveau lyrique se manifeste dans un espace enténébré, fermé et feutré telle cette « chambre de nuit/où voyagent nos silences. » (SBSBM, p. 23) Cette association d'images souligne l'enchevêtrement de l'intimisme et du lyrisme.

contient sa silencieuse origine, puisqu'elle est « langage qui parle moins par ce qu'il dit que par ce qu'il ne dit pas, par la puissance qui s'exprime à travers lui¹⁶⁰ », en lui. Le chant est ainsi « une parole/mêlée de silence » (SBSBM, p. 16)¹⁶¹, parole qui parle moins par les mots qu'elle emploie qu'à travers leur pouvoir de recreation du monde, parfaite figuration du Verbe, souffle inaudible¹⁶². Il importe de préciser avec Steiner que la musique comme le silence sont des codes qui relayent le langage là où se manifeste sa limite, là où il cesse d'être effectif, dans les parages de toute transcendance¹⁶³. Du reste, c'est ce que signalent les vers finaux de *Sans bord, sans bout du monde* : l'odyssée chantante prend fin lorsqu'une épiphanie provoque l'écoute du silence de l'âme, attache spirituelle de l'être à Dieu, concrétisation de Dieu en l'être. Dépouillé, sans autre « amarre » que celle, intérieure, qui le relie au divin, le sujet s'abîme en lui-même afin d'écouter en lui le langage du silence, d'écouter parler le sacré dans l'une de ses langues : « Alors, plus nue de n'avoir jamais été nue/notre âme écoute pour la première fois/son silence intérieur » (SBSBM, p. 116).

Dans la poésie métaphysique, la voix divine s'adresse aux hommes par des *voix* impénétrables, des langages immatériels – lumière, musique, vent, silence – qui ébruitent la

¹⁶⁰ Jacques Rancière, *Op. cit.*, p. 39.

¹⁶¹ En outre, Dorion en appelle à un langage muet, à des mots qui ménagent en eux une chambre de silence, retiennent la brume du langage, laissant deviner le paysage, le monde, la Présence, suspendus dans le blanc typographique et l'indétermination lexicale. Il convient de noter l'abondance, dans cette poésie, des adverbes indéfinis quelque, quelquefois et quelqu'un (SBSBM, pp. 14, 18, 20, 34, 47, 53, 63, 87, 88, 105 et UVACM, pp. 11, 12, 14, 16, 18, 23, 26, 28, 32, 35, 37, 39, 40, 45, 47, 48, 53, 61, 62, 64, 65, 67, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 81, 82, 83, 89, 90, 92, 94, 101, 102, 103). On relève aussi des nominations générales et floues comme par exemple « chose » (UVACM, pp. 11, 12, 15, 17, 25, 27, 31, 32, 35, 39, 50, 64, 65, 68, 73, 74, 76, 77, 89, 90, 91, 92, 95, 101). Sans dresser un inventaire exhaustif de ce champ lexical de l'indéterminé, ces indications permettent d'en indiquer l'ampleur.

¹⁶² Que Pierre Nepveu relie avec raison au motif du vent dans l'œuvre de Dorion : « Ce que je lis dans les poèmes d'Hélène Dorion, c'est que l'univers a cessé de parler, de se donner comme un langage articulé qui fait signe. Non pas qu'il ait sombré dans un parfait silence, qu'il soit sans voix. Mais cette voix est d'abord un bruissement, un murmure, un bourdonnement, un souffle, une respiration. Et c'est pourquoi le vent est une figure majeure dans Un visage appuyé contre le monde, l'un des livres majeurs d'Hélène Dorion. » Pierre Nepveu, « Préface » à l'anthologie *D'argile et de souffle*, *Op. cit.*, p. 15.

¹⁶³ George Steiner, *Langage et silence*, Paris, Seuil, 1969, p. 70.

matière du monde. Elle anime le limon de son souffle, le fait vibrer et résonner. Comme le note subtilement Novarina, « [c]e qui est spirituel n'est pas hors de la matière, c'est de la matière chantée¹⁶⁴ ». Or donc, si le chant regagne le sujet de *Sans bord, sans bout du monde*, c'est bien parce que, avant de la discerner en lui et de se recueillir en silence, ce dernier retrouve préalablement une Présence, une puissance créatrice autour de lui : « Vient le jour où il n'y a pas de plus grand jour. [...] / Vient le jour où l'on entend / le chant du monde, où l'amour / arrive à quai. » (SBSBM, p. 113) Habité par la présence-absence d'un Dieu, qui se confond à l'univers et dont le principe essentiel est cyclique, comme je l'ai expliqué dans le premier chapitre de ce travail, le monde renoue avec son chant. Un Dieu qui fait *œuvre* réenchante l'espace et le temps¹⁶⁵. Il ne reste au sujet qu'à prêter l'oreille au « chant de notre passage » (SBSBM, p. 65), qu'à accueillir, à assembler, à laisser entrer en lui cette musicale parole : « Alors tu vas, par où règne l'Un / tu recueilles le chant / comme fragments de clarté / pris à ses filets. » (PM, p. 14) Ce recueillement du chant permet au sujet lyrique de se ressaisir d'un souffle perdu¹⁶⁶, rendu pour un temps (moderne) impossible, de redevenir Orphée : « Il n'y a plus que le chant du monde / pour retrouver notre souffle. » (SBSBM, p. 102). Inspiré, c'est-à-dire animé par le souffle divin, le sujet se remet à chanter du fonds d'un puits de silence¹⁶⁷, silence complice du chant, qui le préparait

¹⁶⁴ Valère Novarina, *Op. cit.*, p. 63.

¹⁶⁵ Pour l'espace et le temps : « Je regarde l'œuvre du visible ; j'écoute le chant de chaque espace / et du temps nécessaire à la fusion. » (PM, p. 105) Pour le temps : « Le temps roule sur les eaux puis remonte, chargé de chants légers. » (PM, p. 90)

¹⁶⁶ Pour Maulpoix, l'adhésion au lyrisme, sur lequel pèse un soupçon alimenté par les poètes et critiques modernes, ne peut être vécue que comme réappropriation méfiante et prudente : « Le poète ne pourra que ressaisir son chant, voire faire de celui-ci le lieu même du ressaisissement. » Jean-Michel Maulpoix, *Du lyrisme*, Paris, José Corti, 2000, p. 411.

¹⁶⁷ Dans l'essai « Le ciel, l'invisible et la catastrophe », Dorion, commentant un film de Fellini, fait l'hypothèse que, par le puits, le sacré parle à l'homme : « Si *La voce della Luna* est un film sur le bruit et le silence, il pose donc aussi la question du visible, et ce, à travers la symbolique de la lune qui tient à la fois du rapport au ciel – le sacré – et à l'autre – l'amour. À la désillusion du visible s'oppose le pouvoir de l'invisible. Deux séquences du film en témoignent : d'abord, au tout début, la lune fait entendre des messages par la voie d'un puits. » (SAT, p. 44)

secrètement¹⁶⁸. Le lyrisme transcendant, qui est débordement, dépassement de sens et d'émotion, accorde enfin au sujet une grâce de l'ordre d'un essor mystique : « Comme l'heure où grandit la lumière, un chant revient brûler d'espoir et de détresse,/— poème excédant son œuvre, d'amour et de silence, qui nous élève » (PM, p. 95)

Sombre et opaque, vide accueillant l'eau, symbole de vitalité et de mystère, le motif du puits convoque toutes les profondeurs. Il prend la forme de l'inconscient, où se cache une source enfouie : « au centre du puits où se terrent les rêves » (RL p. 41). Il se fait altérité amoureuse, dont l'intériorité donne accès à la beauté du monde, comme le chant, dérobée : « Offrande, toute précieuse, puits et vertige qui m'élève et m'affranchit [...] Est-ce ici, parmi les eaux excédées que je trouverai appui, puiserai la beauté tumultueuse des choses? » (PM, p. 88)). Puis, tour à tour, l'image se prête au moi (« Saurai-je aussi me jeter/en moi-même comme en un puits, et sans filet/consentir à cette ombre qui pointe/vers d'autres lumières » (LMDLG, p. 86)) et à l'humain, inconnaissables (« Puits de lumière et d'obscurité/tu voyages depuis des siècles » (LMDLG, p. 58)).

Ce sont précisément ces profondeurs que *sonde* Dorion. De toute évidence, ses poèmes prennent la mesure des gouffres. Mais, étrangement, descente et chute engendrent un « chemin vers la hauteur » (SBSBM, p. 85), suscitent l'envol¹⁶⁹, l'ascendance

¹⁶⁸ C'est ce qu'explique Jean-Michel Maulpoix : « Le silence est un moment, une limite et une qualité de la parole. La poésie, comme la musique, y prend ses aises et ses appuis. Elle le donne à voir autant qu'à entendre. Il est, littéralement, sa *bonne disposition* : il pose la voix à sa juste hauteur, assure le jeu des vers et des strophes, organise les couleurs et les blancs, et conduit le cri jusqu'au chant. Il ouvre le texte et le referme, mais permet aussi bien sa respiration et garde le poème de chuter dans la prose. Faire résonner le silence, lui prêter langue, tel est le propos de la poésie dont la merveille commence à la vision du silence. » Jean-Michel Maulpoix, *Du lyrisme*, *Op. cit.*, p. 416.

¹⁶⁹ Ainsi, le mouvement vertical, descendant et ascendant, est-il omniprésent dans l'œuvre. Voici quelques exemples : « Un poème attend/se penche et se relève » (SBSBM, p. 14); « Le vent, la poussière, un vol

démessurée du sujet. Peut-être parce que le ciel descend dans la terre et se réverbère sur la source lithosphérique, qui ouvre la verticalité, reflète et, donc, renvoie la lumière à l'atmosphère. Aussi ne s'étonne-t-on pas que Dorion conçoive le poète, chantre des profondeurs, comme un puisatier.

Poète puisatier

Dans la section « Ravir : les visages » de *Ravir : les lieux*, à partir de figures empruntées à divers tableaux hollandais et, plus largement, européens, la poète réfléchit à l'identité de l'artiste : « Par tant de visages, j'entre/en mon visage. » (RL, p. 87) Elle dérobe ces figures, coule leurs traits dans son chant afin de s'exposer, les relie à elle pour se délier, s'explique par réciprocité. Assurément, on peut lire le poème suivant comme une allégorie du travail du poète :

Tout le jour le Puisatier creuse un cercle
vers le fond de la terre
arrache la rose, aspire l'humus
pour que l'eau, pour que l'écume
comble le vide.

Il cherche : le proche et le lointain
le trompe-l'œil, l'envers
le modèle, le lent travail
des pierres humectées par le temps.

Il trouve :
la profondeur du granit
l'orbite du monde, furieux
qui brise ses filets
et avale son soleil. (RLL, p. 93)

d'oiseau./Ville qui se penche vers la terre/et se relève, va jusqu'à l'aube » (SBSBM, p. 46); « tu vois la chute, la douleur/qui demeurera/Les yeux ne sont jamais revenus/du corridor où il n'y avait rien/que l'origine/retrouvée par la hauteur » (SBSBM, p. 72); « (...) votre corps/se penche légèrement et se redresse aussitôt » (SBSBM, p. 77); « On se penche sur la vie, et aussitôt/on se relève, le cœur tremblant, plus fort/d'une vérité ainsi effleurée. » (SBSBM, p. 115)

Le puisatier fore la terre, entame sa surface, descend vers son centre dans l'espoir d'accéder à une source souterraine, nourricière. La brèche créée dans l'écorce terrestre prend la forme d'un cercle, figure de perfection obsédante dans l'imaginaire de Dorion¹⁷⁰. Pénétrer la terre pour atteindre ce qui l'irrigue et doit abreuver ceux qu'elle supporte ne se fait pas sans violence : il incombe au poète puisatier de briser la beauté superficielle, que symbolise la rose, icône parfaite du lieu commun lyrique, puis d'aspirer l'humus, c'est-à-dire attirer à soi (dans sa bouche) la matière en décomposition, les fleurs mortes, mêlées à la terre, afin d'en *tirer son souffle* prochain. Dans ces fleurs (de rhétorique) en décomposition dans la pierre rendue poreuse par le temps, je reconnais les tropes mortes, usées, dont parle Ricœur dans *La métaphore vive*. Si on suit cette logique, la terre connote la sédimentation langagière. Je reviendrai à cette intuition.

On sait que le forage, acte d'approfondissement, a pour objectif le creusement d'un vide dans la pierre attendrie par le temps, un vide où devrait jaillir puis baigner une source vive. Du fait même, le poète puisatier est un chercheur de source, de « modèle », d'origine¹⁷¹. Origine retrouvée, le puits se situe en amont et en aval du sujet, comme

¹⁷⁰ Nombreuses sont les figures circulaires, de va et vient incessant, de flux et reflux continu, de fin se confondant à l'origine : « [e]n tout être repose le souffle qui le nourrit/l'épuise et de nouveau le nourrit » (SBSBM, p. 13). Travaillent dans ce sens la forme cyclique des recueils et de certains poèmes, où le retour de vers ou d'images forme une boucle (par exemple : « Le poids de ta vie s'unit/à ma vie, rejoint la faille/à l'épaule, l'arc du dos, l'angle du corps/qui continue d'avancer/sur des pistes que l'on croit précéder./Vide et plein rassemblés, ta vie/s'unit à ma vie. » (SBSBM, p. 17)), ainsi que tout un lexique composé de termes intégrant le suffixe « re », indiquant le retour, la réunion, le ressassement, recommencement perpétuel.

¹⁷¹ Cette représentation du poète rappelle celle que propose Anne Hébert dans « Écrire un poème » : « Écrire un poème, c'est tenter de faire venir au grand jour quelque chose qui est caché. Un peu comme une source souterraine qu'il s'agirait d'appréhender dans le silence de la terre. Le poète est une sorte de sourcier, sans baguette de coudrier, ni aucune baguette magique, qui se contente d'être attentif (à la pointe extrême de l'attention), au cheminement le plus lointain d'une source vive. La moindre distraction de sa part suffirait pour que disparaisse et se cache ailleurs ce souffle d'eau dans le noir, cette petite voix impérieuse qui cogne contre son cœur et qui demande la parole. » (Anne Hébert, *Œuvre poétique, 1950-1990*, Montréal, Boréal compact, 1992, p. 97) La différence tient à la nature de la source (sensuelle chez Hébert, palpable chez Dorion) et à la façon dont chaque poète l'emploie (communion révoltée avec la matérialité terrestre, la puissance créatrice du monde naturel versus communion réconciliatrice avec un univers éthéré, fragile, sacré).

l'indique ici le verbe « regagner » : « Vois la poussière dans nos mains/que soufflent les années;/entends mon pas parmi les heures/qui regagne le fond du puits. » (SBSBM, p. 51) Les vers suivants s'additionnent aux précédents pour lier puits et origine : « Mon ombre/longeait cette frontière de poussière/qui ne vient de nul puits/et ne mène vers nul souffle. » (RL p. 85) La présomption d'origine s'exprime ici dans la négation, qui indique un écart par rapport à l'horizon d'attente. En outre, ces vers reprennent une architecture sémantique déjà croisée : la provenance se situe dans le puits (origine silencieuse), et la destination, ce qui s'élève du puits, c'est le souffle, la parole mêlée de silence, le silence fertilisé par la parole, le silence gonflé par une parole qui a l'effet de l'hélium et s'élève, allégé, chant.

Au demeurant, la brèche et la fissure, que l'image du puits continue, sont, dans l'œuvre de Dorion, à la base de l'écriture poétique, comme le laissent entendre les vers inauguraux de son tout premier recueil :

la fissure tient lieu
de regard

j'explore
ce vide
suinte

sur les eaux
que ce bleu des mémoires (IP dans MFCF, p. 13)

Ces vers résistent à toute interprétation univoque. Je soumets à la discussion ma modeste lecture. Une entaille ouvre la surface d'un espace et met ainsi au jour un dedans. À travers la brèche, le sujet sonde son premier gouffre (« vide », ici reproduit par le blanc typographique). L'exploration fait suinter la faille, produit un liquide s'écoulant goutte à

goutte à sa surface. Par le regard, qui le pénètre et l'interroge (l'« explore »), regard qui est faille (ouverture, blessure), une surface en vient à révéler sa source intérieure, des eaux ruisselantes colorées par la mémoire, le passé. Inutile d'insister sur le fait que cette fissure, d'où jaillit l'élément aqueux, s'apparente au puits et qu'elle met en scène l'initiation poétique d'un sujet¹⁷². Il est intéressant de noter qu'on retrouve par ailleurs un troublant écho de cette expérience première dans les vers finaux de *Portraits de mers* (2000), dont trois séquences sont d'ailleurs intitulées « Sources 1 », « Sources 2 » et « Sources 3 » : « Sais-tu le vide, qu'ainsi la mer te révèle incertaine/transparence, et faille et brûlure, — sais-tu/de quelle magie la terre t'aveugle-t-elle? » (PM) Ici, le regard se voile, trompé par les charmes, les incantations d'une terre entre-temps redevenue ensorceleuse, enchanteresse. Mais vide et eau sont encore associés à l'illumination poétique. Dans l'intervalle, les eaux suintantes de la fissure se sont muées en mer recouvrant des abysses : gonflement des éléments auquel s'ajuste iconiquement le vers¹⁷³. L'eau recouvre le puits sous-marin, le déborde, dans cet univers enchanté.

Métaphoriquement, chez Dorion, le poème découle d'un forage et d'un puisage, actes que je lie étroitement à un trait fondamental de son écriture que j'appellerais le ravissement des lieux communs du lyrisme traditionnel et des lieux de la poésie québécoise. Il convient de lire ravissement dans tout son rayonnement étymologique (du latin *rapir*), c'est-à-dire usurpation, vol et enchantement, emportement, envol émotif,

¹⁷² Chez Anne Hébert, l'initiation poétique se présente également comme une rencontre de l'élément aqueux, « éveil au seuil d'une fontaine » ou « des grandes fontaines ». L'écriture advient au sujet par une impulsion corporelle. L'« enchantement profond » de la création poétique est produit par « [l]a surface plane/Pure à perte de vue/D'une eau inconnue ».

¹⁷³ *L'intervalle prolongé* propose en effet des poèmes minimalistes, contenant peu de vers, syntaxiquement morcelés, heurtés, modernes en cela, alors que *Portraits de mers* fait un usage inédit du verset, spacieux, fluide et souple, forme originelle de la poésie, qu'empruntaient les textes sacrés hébraïques (*La Bible*).

transport vers le ciel. Dorion tire de l'oubli, revisite, dérobe et réenchante les lieux communs poétiques. Elle va quérir ces images mortes aux tréfonds du langage et de l'histoire littéraire (terres), trouant les couches langagières sédimentées par le temps. Elle puise ces sources et, par son chant, les rend à l'air libre, les fait émerger, résonner, refleurir. En aspirant leur matière décomposée (humus), elle commet un rapt d'images. Mais en les mêlant à son souffle, en les y faisant tournoyer, elle les revitalise. De sorte que ce retour aux sources du lyrisme, qui s'effectue par la création d'un puits, se double d'une réactualisation de ses principaux lieux communs, puisés, déplacés, *ressourcés*.

Ravir les lieux communs du lyrisme

Il y a dans l'œuvre de Dorion une complicité de retours (au divin, au lyrisme). Cela part du « souffle saccadé » (HC dans MFCF, p. 120), ténu, du silence poétique d'une « bouche/bue par la terre » (IP dans MFCF, p. 20), d'une voix aspirée par une profondeur, de « [t]out ce silence dans mes mains/pendant que brûle la terre/et que le peu de vérité rassemblé/s'enfonce soudain, bu par l'autre planète » (SBSBM, p. 110). Diminution, enterrement, absorption planétaire, enfouissement du souffle du poème, qui s'associe à un manque, le poète étant « passant parmi d'autres passants/enfouis dans l'absence ». (SBSBM, p. 46) Dans *Sans bord, sans bout du monde*, plus clairement qu'auparavant, cette absence, c'est celle de Dieu, qu'on pressent sans le voir, auquel on tourne le dos : « Dieu que l'on cherche/le dos tourné/comme une attente/jamais comblée » (SBSBM, p. 30); dieu qu'on refuse alors qu'il se trouve déjà en nous : « visage enfoui au creux du bras replié/tournant le dos à des milliers d'événements/à cette présence qui veille/en nous à chaque instant » (SBSBM, p. 86); dieu qui tourne lui aussi le dos au sujet, mais promet de se retourner :

«Dieu se retournera. [...] Je verrai en toi le temple/le bleu d'un ciel, le lieu qui commence/tous les autres./Notre fin alors sera/un autre commencement » (SBSBM, p. 109); et enfin, dans *Portraits de mers*, dieu parlant à l'être (par caresse de lumière), le couvant : « [...] Dieu veille, rêveur/engendre la lumière qui t'effleure/en d'autres mondes, te soulève » (PM dans MFCF, p. 776).

Dans le plus récent recueil de Dorion, *Ravir : les lieux*, le réenchantement de la poésie permet de communiquer avec le grand enchanteur, qui prend les traits d'un Gardien des lieux : « et un jour l'image se retourne/le Gardien des Lieux, à nouveau/se penche sur nous. » (RL, p. 102) Dès lors, ravir les lieux, c'est reprendre pour soi, dans son chant, le chant du monde, qui, dans la tradition lyrique (et romantique), ne peut être capté que par l'image. Dans cette perspective, seule la métaphore peut donner à entendre la Grande Analogie, peut traduire le grimoire naturel (œuvre de Dieu).

Toutefois, le poète, pour Dorion, n'est pas voleur de feu (savoir, connaissance) mais de lieux (images, lieux communs du lyrisme) : touché par le « chant du monde », possédé par lui, ravi, il cherche, pour le ravir à son tour, « le lieu qui commence/tous les autres » (SBSBM, p. 109), « demande : par où /le lieu qui n'est aucun lieu /mais qui les porte tous ». (RL, p. 95) Dans ces vers, l'association est littérale : « Une image, en toi, un lieu/cherche appui./Tu plonges la main au fond de l'encrier. » (SBSBM, p. 53) Comme en un puits, la main du poète plonge dans l'encrier, sombre, pour faire jaillir l'image source, qui la requiert. L'image-lieu cherche son équilibre dans le sujet.

Quels sont les lieux communs que ravit Dorion? Et comment les travaille-t-elle? Les lieux communs de la poésie lyrique sont tantôt des essences (âme, amour) ou des archétypes (maison, oiseau, arbre¹⁷⁴), empruntés aussi bien à la poésie métaphysique qu'à la tradition philosophique présocratique (fleuve) et platonicienne (beauté), tantôt des dialectiques éculées, comme celles de l'infime et de l'immense, du terrestre et du cosmique, de l'ombre et de la lumière dans *Sans bord, sans bout du monde*¹⁷⁵, tantôt des symboles et allégories (rose, grotte), tantôt des métaphores mortes que Dorion réinvestit et déplace subtilement. Par exemple, le prochain poème réemploie l'allégorie passionnelle la plus rabâchée et kitsch, celle de Cupidon, qu'on retrouve aussi bien chez Labé, Ronsard, Lamartine et Hugo, que dans la culture populaire :

Aucune flèche n'atteint
la cible invisible de l'amour.

Aucun arc ne se tend
au milieu du cœur
l'archer déborde l'espace
comme l'oiseau dans son vol. (SBSBM, p. 52)

La revitalisation du lieu commun passe par sa reconfiguration spatiale. Dans ces vers, et l'arc et la cible de l'archer (Amour) semblent inopérants, l'un étant trop relâché, l'autre, indiscernable. C'est dire l'empêchement dont est frappé le transport amoureux. Suivant cette idée, on remarque que le trajet en droite ligne de la flèche, qui va du cœur à la cible, n'a aucune chance d'advenir et est annulé. Bord et bout de la trajectoire (qui est un milieu, cœur) se dérobent, car l'archer dépasse ce milieu, se situe au-delà de ce bord, pour

¹⁷⁴ Guay note l'importante présence d'un lexique archétypal : « Et je trouve aussi qu'il y a une réconciliation entre une certaine modernité qui constate la perte du sens, de tout repère, de toutes les limites, et un certain classicisme de forme qu'on reconnaît surtout dans un vocabulaire poétique « archétypal » : éternité, chant, lumière, ciel, la perte, l'image du renversement qui revient souvent, et des mains qui façonnent le monde – c'est là un beau rappel d'Éluard. » Extraits du commentaire de Hervé Gay à propos du livre de Hélène Dorion, *Sans bord, sans bout du monde*, émission diffusée par la Société Radio-Canada, le 27 novembre 1995.

¹⁷⁵ Voir SBSBM, pp. 7, 11, 12, 13, 20, 23, 27, 31, 34, 38, 43, 44, 45, 46, 47, 56, 58, 60, 61, 65, 66, 67, 71, 77, 80, 88, 95, 100, 101, 102, 105, 111, 113, 114, 115.

voler ou errer tel l'oiseau qui a quitté le nid ou l'arbre. Se trouvant dans l'illimité, détaché du bord, il n'atteint pas le bout (cible) parce que celui-ci est dérobé au regard, comme un horizon, qui le dépasse infiniment. Dorion reprend une image banale, mais la réorganise à tel point que celle-ci en vient à participer à l'économie des discours que tient *Sans bord, sans bout du monde* sur l'errance existentielle, qui prend la forme d'une dérive spéculative dans un espace illimité, et sur l'altérité de l'amoureux, inaltérable¹⁷⁶.

Cette reprise des lieux communs se situe souvent sur un plan purement intertextuel. S'en veut pour preuve : « L'arbre s'élève pour s'élever/l'oiseau vole pour voler./Le soleil et la lune créent/le balancement du jour et de la nuit./En tout être repose/le souffle qui le nourrit./Sans demander pourquoi/nous respirons la rose. » (SBSBM, p. 13) Ce poème ressaisit puis détourne les principaux motifs de celui de Silesius¹⁷⁷ : « La rose est sans pourquoi, fleurit parce qu'elle fleurit,/N'a de souci d'elle-même, ne désire être vue.¹⁷⁸ » Dorion reprend à son compte la réflexion du poète sur le vivant, innocente beauté, inconsciente d'elle-même (oiseau, arbre), mais elle étend l'ignorance du vivant à l'homme, lui aussi simple élan vital. La rose n'est plus ici le pivot de la réflexion sur le vivant, mais, aspirée par l'être, objet d'inspiration, elle souligne le naturel avec lequel l'être humain se tourne vers la beauté, qui l'alimente, sensuellement.

Dorion dépoussière les tropes remisés, décape les images effritées, soumises à l'usure. Elle mène un travail de réfection des métaphores éteintes, revitalise ce que Ricoeur

¹⁷⁶ Dans l'essai « Chemins de l'Ouvert » (1998), Dorion reprend cette métaphore usée par elle ressourcée, qui associe l'amour à un dépassement : « L'amour fait de qui aime l'élus appelé à devenir une flèche portant au-delà de sa cible. » (SAT, p. 73)

¹⁷⁷ Dorion a bel et bien lu Silesius, qu'on retrouve dans le paratexte du recueil *Les murs de la grotte* : « L'âme a deux yeux : l'un regarde le temps/L'autre se tourne vers l'éternité. »

¹⁷⁸ Cités dans Paul Ricoeur, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, pp. 360-361.

nomme des métaphores mortes, images sédimentées, idéalisées, devenant souvent concepts, mésadaptées pour rendre justice à un monde en continuelle métamorphose¹⁷⁹. En les réinvestissant de sens, Dorion les réveille, fait fondre leur cristallisation, leur rend leur pouvoir originaire de source vive, de « réalité présentielle »; elle les ravit¹⁸⁰. Son *originalité* diffère de celle qu'on accorde d'ordinaire aux poètes modernes, qui, par la création d'analogies inédites et, chez les surréalistes, arbitraires (« le stupéfiant image »), tentent de révolutionner le réel, de le transmuier du tout au tout en en révélant (créant) la face cachée dans le langage. Plutôt, Dorion est originale en ce sens qu'elle rend aux images leur qualité d'origine. Ravies, celles-ci renaissent (tiennent à nouveau un discours authentique sur le monde) tout en pointant, mine de rien, leur origine, les lieux poétiques d'où elles proviennent (lieux communs), les œuvres où elles ont initialement pris corps. En se réactualisant, par un travail de déplacement sémantique, de « rénovation des métaphores éteintes », de « rajeunissement des métaphores mortes », jamais elles ne cessent de rappeler le passé d'où on le tire. Dorion s'assure que ces images puissent à nouveau « originer » une parole juste et vivante, capable de révéler notre réalité¹⁸¹, de parler aussi bien du monde ancien que du monde d'aujourd'hui. De la sorte, les métaphores usées redeviennent métaphores vives, c'est-à-dire, images « tir[ant] des significations nouvelles de l'impertinence sémantique et [portant] au jour de nouveaux aspects de la réalité¹⁸² ».

¹⁷⁹ *Ibid.*, pp. 362-364.

¹⁸⁰ « L'usure de la métaphore se dissimule dans la "relève" du concept. (...) Dès lors, raviver la métaphore, c'est démasquer le concept. » *Ibid.*, p. 363.

¹⁸¹ C'est un peu ce que tout poète fait, en maniant la langue, comme l'explique Gusdorf : « Le poète opère la restitution du verbe. Il rend à la parole ses résonances, il offre chaque mot dans une situation nouvelle, et telle que sa vertu réapparaît (...) les mots usagés retrouvent mystérieusement leur intégrité originelle et s'animent d'une phosphorescence radieuse. La parole vivante les a délivrés de leur captivité au sein de la langue morte (...) » Gustav Gusdorf, *Op cit.*, p. 69. L'originalité (non spécifique) du travail de Dorion réside dans sa façon de restituer le verbe en recyclant des unités sémantiques.

¹⁸² Paul Ricoeur, *Op cit.*, p. 370.

Cela dit, les lieux prosodiques de la poésie lyrique sont aussi objets de ravissement. Ainsi, lorsque le lyrisme atteint des sommets Dorion fait-elle usage d'un dodécasyllabe qui se rapproche de l'alexandrin (haut lieu de la poésie française) et contribue à rappeler la poésie de la tradition : « Vient le jour où il n'y a pas de plus grand jour. » (SBSBM, p. 113) Doublée d'une inversion archaïque du sujet et du verbe, la métrique du vers renforce le sublime qu'il recèle, l'annonciation d'une révélation tant attendue. Dans les poèmes finaux de *Sans bord, sans bout du monde*, le premier tronçon de ce vers est repris anaphoriquement (« Vient le jour où l'on entend/le chant du monde » (SBSBM, p. 113), « Vient le jour où la vie ressemble enfin à la vie » (SBSBM, p. 114), « Vient le jour où la beauté borde notre chemin » (SBSBM, p. 115)). Parfois, la découpe camoufle le dodécasyllabe. Mais ce vers traditionnel est toujours utilisé de façon stratégique, afin de renforcer des formules clés, de soutenir les montées dramatiques et les moments cruciaux de l'œuvre. Ainsi, ce dodécasyllabe déguisé ouvre le recueil par une interrogation lancinante, qui fonde la quête esthétique du sujet : « Où est la beauté/que ne touche pas l'absence? » (SBSBM, p. 7)

Ravir les lieux de la poésie québécoise

Dorion ravive aussi certains lieux phares de la poésie québécoise. Ce travail intertextuel s'impose à la fois par la citation et la référence. Au premier chapitre de ce travail, j'ai fait mention d'un remaniement du motif brautien du chemin (hérité, entre autres, de Heidegger), qui ne mène qu'à l'impasse, au néant (« quel chemin sinueux m'a conduit droit ici/creux d'ombre révélant le vide¹⁸³ »). Je rappelle que, dans la pensée de Dorion, l'absence de destination devient le chemin lui-même, l'errance n'existant que par le

¹⁸³ Jacques Brault, *Moments fragiles*, *Op. cit.*, p. 93.

néant auquel il destine, vide lumineux : « Nulle part où aller : le seul chemin que nous connaissions. [...] Nous n'avons nulle part où aller et c'est là notre route, l'instant de clarté qui nous accueille. » (UVACM, p. 105)

Sans plus attendre, je suggère de porter attention à un second lieu de la poésie québécoise que détourne et ravive Dorion, en l'occurrence le « bout du monde » garnélien¹⁸⁴. Comme pour le chemin braultien, la poète procède à un dénouement sémantique de l'image.

Dans « Bout du monde! », le navigateur garnélien, qui se rêve découvreur renaissant, prend acte de la finitude claustrale d'une terre moyenâgeuse (non sphérique), qui force l'arrêt, puis le retour au point de départ, au « port d'attache ». Ce voyage de retour prend la forme d'un pèlerinage ironique et amer, puisque initié par une désillusion. Le retour à l'origine s'associe à un revers existentiel et poétique. L'aventure intérieure coince :

Bout du monde! Bout du monde! Ce n'est pas loin!
On croyait au fond de soi faire un voyage à n'en plus finir
Mais on découvre la platitude de la terre
La terre notre image
Et c'est maintenant le bout du monde cela
Il faut s'arrêter
On en est là
Il faut maintenant savoir entreprendre le pèlerinage
Et s'en retourner à rebrousse pas de notre venue

¹⁸⁴ Le dialogue intertextuel avec l'œuvre de Garneau est, comme j'ai commencé à le montrer, d'une richesse inouïe. Cet dialogue se situe tant du côté métaphorique (par exemple ces vers : « La voix ne porte pas./La main ne relie pas./Les fenêtres de la vie/ne s'ouvrent plus » (SBSBM, p. 58) qui renvoient directement au poème « Monde irrémédiable désert » : « De ce lieu délié/Quel appel de bras tendus/Se perd dans l'air infranchissable/La mémoire qu'on interroge/À de lourds rideaux aux fenêtres [...] /Où sont les ponts les chemins les portes/Les paroles ne portent pas/La voix ne porte pas ») que formel et syntaxique (nombreuses constructions phrastiques négatives qu'on pourrait appeler une grammaire de la négativité), et enfin, dans un goût pour l'antiphrase et les formules paradoxales (par exemple : « Le temps avance sur ses propres traces/qu'il ne reconnaît pas. [...] Le présent court derrière sa mémoire » (RL, p. 32) qui rappelle entre autres les questions de « L'avenir nous met en retard : « L'avenir nous met en retard/Demain c'est comme hier on n'y peut pas toucher/On a la vie devant soi comme un boulet lourd aux talons »).

Avec le dépit à nos trousse de cette déconvenue
 Et s'en retourner à contre-courant de notre mirage
 Sans tourner la tête aux nouvelles voix de notre richesse¹⁸⁵

Identifiée au sujet, la terre est bordée, ce qui freine la marche intérieure (le bout du monde naît de ses bords). Contournée, fermée, elle ne produit qu'attente, stagnation, perte de vitalité, d'élan, d'ardeur :

On a déjà trop attendu au bord d'un arrêt tout seul
 On a déjà perdu trop de cœur à s'arrêter¹⁸⁶

La dépossession structure l'espace de la subjectivité désirante (« l'espace de ce que nous n'avons pas », « ce point au milieu central de ce que nous n'avons pas »). Le désir, qui se situe « au milieu central » d'un espace étranger et intime, soustractif, est contrarié : la conquête de l'espace, la prise de possession du réel, tout en étant envisageable, s'avère impossible, parce que la terre (comme le sujet) est désespérément limitée. Les objets du désir se muent en bords, limites pointillées (îlots, points déchiquetés) qui viennent clore l'espace, interrompre l'avancée intérieure du sujet. Le désir, point central qui ne s'excède pas, ne rayonne pas bien loin, emmure le sujet, engendre le bout du monde :

Nous groupons alentour de l'espace de ce que nous n'avons pas
 La réalité définitivement acceptable de ce que nous pourrions avoir
 Des colonies et des possessions et toute une ceinture d'îles
 Faites à l'image et amorcées par ce point au milieu
 central de ce que nous n'avons pas
 Qui est le désir¹⁸⁷

Ce poème fait état d'une consternante impasse intérieure et poétique. La terre plate, associée au sujet, au bout duquel on arrive très tôt (« proche »), est petite, sans horizon, sans profondeur, sans devenir ni lointain, et les objets du désir, tristement près.

¹⁸⁵ Saint-Denys Garneau, *Regards et jeux dans l'espace et autres poèmes*, *Op. cit.*, p. 136.

¹⁸⁶ *Ibid.*

¹⁸⁷ *Ibid.*

Dans *Sans bord, sans bout du monde*, en plus du titre, deux poèmes renvoient directement à celui de Garneau, mais transposent résolument la question du voyage intérieur et de l'aventure poétique dans l'isotopie amoureuse :

Pas de bord, pas de bout du monde.
La main pose ses chemins sur le corps, comme une bouche
la main, comme une parole
mêlée de silence.

Un chant redevient possible
qui nous accomplit.

Dans ce premier poème, dont j'ai cité plusieurs vers déjà, Dorion nie grammaticalement le bout du monde/bord du monde que rencontrait Garneau. Elle compare la main qui déroule les chemins, ouvre l'espace, à une bouche, lieu érotique, du désir, « milieu central », où prennent leur envol baiser, parole et chant¹⁸⁸, qui sont appels désirants de l'autre, extériorisation de l'être. De cette bouche, forme de puits (ouverture pour le chant ou l'amour, souvent synonymes dans le lyrisme), renaît d'ailleurs la possibilité de chanter, qui réalise le sujet (accomplir n'est pas à lire dans le sens d'achever, mais de réaliser. Pas de terme, pas de bout du monde comme chez Garneau).

L'armature circulaire et cyclique du second poème reprenant le motif garnélien (boucle du premier et dernier vers, forme graphique en sablier, qui toujours se retourne), de

¹⁸⁸ Chez Garneau, la parole ne parvient pas à s'envoler, demeure intérieure, silencieuse, en un sens : « Toutes paroles me deviennent intérieures/Et ma bouche se ferme comme un coffre/qui contient des trésors. » (Saint-Denys Garneau, *Op. cit.*, p. 98) Même lorsqu'elle prend son envol, quitte la bouche, rencontre le monde, elle contribue à l'enferment, à l'arrêt du sujet puisque, devenue étrangère, elle ne le dissémine pas dans le vaste monde, elle ne le porte pas, mais lui échappe, l'échappe : « Parole sur ma lèvre déjà prends ton vol,/tu n'es plus à moi/Va-t'en extérieure, puisque tu l'es déjà/ennemie,/Parmi toutes ces portes fermées./Impuissant sur toi maintenant dès ta naissance/Je me heurterai à toi maintenant/Comme à toute chose étrangère/Et ne trouverai pas en toi de frisson fraternel/Comme dans une fraternelle chair qui se moule/à ma chair/Et qui épouse aussi ma forme changeante./Tu es déjà parmi l'inéluctable qui m'encercle/Un des barreaux pour mon étouffement. » (*Ibid.*, p. 98) La parole poétique, qui emprisonne le poète, est ce barreau, ce bord, ce bout du monde, cette limite. Chez Dorion, même si la parole est problématique, elle n'est pas synonyme de silence et de prison. À ce sujet, voir le premier chapitre de ce travail.

même que le sens, qui se bâtit sur la conciliation, l'alliage d'actions opposées, réaffirme la circulation continue des êtres chez Dorion, jamais sapée par « l'inéluctable » cassure garnélienne :

Pas de bord, pas de bout du monde
dans ce qui tremble soudain
s'approche avec ton visage
et me ramène à moi.

Grâce de naître
et de disparaître dans la clarté d'un cœur
d'une main sans bord, sans bout du monde. (SBSBM, p. 66)

Ici, justement, c'est l'idée de cycle qui retourne le motif garnélien et permet un voyage ininterrompu, sans bord et sans bout, en soi, par l'autre. L'espace ouvert tient dans une main liée, par apposition, au cœur, qui sont des « milieux centraux » désirants. Débordés, ils accueillent la roue du voyage, le cycle de la vie. On retrouve comme chez Garneau l'idée du retour à soi, mais il n'est pas envisagé comme une défection. L'autre ramène le sujet à lui-même, mais cette reconduction entraîne la « grâce », si chère à Garneau bien qu'elle lui soit le plus souvent refusée.

Si le sujet de *Sans bord, sans bout du monde* présente des ressemblances avec le sujet garnélien, tous deux imaginés comme navigateurs de la Renaissance, découvreurs initiatiques, contrairement à celui-ci, il ne perçoit pas négativement le retour au point de départ, parce que celui-ci ne s'effectue pas, chez lui, par le chemin emprunté à l'allée. Chez Dorion, la terre est ronde, et en mouvement, en état de perpétuelle transformation, et non d'une désolante fixité. Le paysage se prolonge et se renouvelle. Il est doté d'un inépuisable horizon, d'ineffables lointains. L'espace est immense et imprévisible. De plus, le voyage circulaire, toujours recommencé, est apprécié non pas pour les colonies qu'on pourrait

brigner, mais simplement comme une façon de retrouver l'origine, d'en repartir, sans discontinuer, ce qui constitue une richesse en soi, et donne lieu, précisément, au chant, à l'enchantement du voyage, au « chant de notre passage » dans l'espace :

Sur la carte ancienne du monde
est encerclé le passage
qui va de la mer à la mer.

Vents, rochers, torrents
retournent la terre en tous sens.

Au fond du puits commence le chant. (SBSBM, p. 112)

La différence entre Garneau et Dorion tient à la fois à la posture et à l'objet de désir de l'un et l'autre. Voleur de feu moderne désabusé (ou de réel, de savoir, d'arbre de la connaissance, comme on pourra le lire), Garneau admet que l'art a peu d'emprise sur la réalité, puisque la vision de l'artiste est toujours *bornée* par sa subjectivité et le complexe système de relations tissé par la pensée et le regard de l'individu entre une chose et telle autre. Aussi, « [l']art reste toujours une "approximation de la réalité absolue", et ce n'est que par grâce spéciale que nous rejoignons quelque chose en son "être" même¹⁸⁹ ». Rien d'un Novalis chez Garneau.

Dans *Les lettres à ses amis*, le poète passe par l'image de l'arbre pour expliquer sa conception de l'amour, qui ne peut se vivre sur le mode fusionnel, compte tenu de l'irréductibilité des êtres. La nature sert d'appui à cette méditation amoureuse, qui débouche sur un prodigieux parallèle entre l'intervalle qui sépare chaque être humain de l'objet d'amour et l'écart irrémédiable qui coupe toujours, dans une certaine mesure, l'artiste de la réalité qu'il tente de capturer, de traduire :

¹⁸⁹ Saint-Denys Garneau, *Lettres à ses amis*, Montréal, HMH, 1967, p. 208.

Car enfin, posséder qu'est-ce que c'est? Je dis que je possède un arbre. Qu'est-ce que cela veut dire? [...] Mais, et c'est là le point important, je puis me servir de l'arbre; mais dès que je m'en sers, ce n'est plus l'arbre. Je le coupe, j'en fais du bois de chauffage : je préfère le feu à l'arbre, je fais de l'arbre du feu; ce n'est plus un arbre, c'est du feu [...] Posséder, c'est avoir quelque chose et en pouvoir faire quelque chose de meilleur pour soi. Et cela ne se fait pas : une personne n'est un bien pour soi qu'en autant qu'elle est un bien pour elle-même, un bien en elle-même, et elle n'est un bien en elle-même qu'en tant qu'elle est libre de moi. [...] Posséder cet arbre, est-ce aimer cet arbre? Non, aimer cet arbre, c'est désirer le posséder, et c'est que je ne le possède pas; car aimant cet arbre, j'éprouve en moi une douleur, parce que cet arbre est là et que je suis ici, que je ne le possède pas. C'est comme un besoin d'être cet arbre. Tout cela est un *désir d'être*. (je souligne) [...] Mais être cet arbre, cela ne se fait pas. C'est une grande angoisse et un grand mur de pierre contre notre front. C'est une grande solitude de nous vis-à-vis cet arbre. On ne l'a pas, on ne peut l'avoir. On est, on reste à sa poursuite. L'art est un mode pour le serrer de plus près, c'est-à-dire pour l'*acquérir* (je souligne) par tout l'être, c'est-à-dire l'avoir assez en soi pour le recréer, le recréer pour l'avoir assez en soi. Mais *on arrive où on n'avance plus guère* (je souligne), c'est-à-dire où l'arbre nous est étranger encore une fois. C'est pourquoi Baudelaire dit que l'artiste pousse un cri d'angoisse avant d'être vaincu par la beauté. Dieu seul possède l'arbre¹⁹⁰.

Indéniablement, pour Garneau, le réel est la propriété foncière de Dieu. L'être même est prêté au monde par le « Divin Créancier¹⁹¹ ». L'artiste, l'éternel débiteur et locataire, ne peut légitimement se porter acquéreur de l'arbre, du monde, de lui-même – de la réalité. Pas plus qu'il ne peut, par un déploiement de ruse ou de force, les conquérir, les coloniser, les annexer à son royaume. Si, par bel orgueil, il voyage vers eux, se lance dans une chasse aux trésors et aux lauriers transatlantique, jamais n'accoste-t-il aux Indes. Plutôt, il se frappe à ce bout du monde américain, îles, « où on n'avance plus guère », aux limites de son intériorité marécageuse, où aucun Eldorado ne se laisse espérer. Le « désir d'être » du créateur moderne, désir de faire un avec le réel, de l'intérioriser, de lui donner naissance et sens se frappe à la possessivité jalouse du Créateur, qui seul détient le droit d'être Tout. Aussi l'artiste ne peut-il jamais combler ses coffres, ses calles, son être des

¹⁹⁰ *Ibid.*, pp. 200-201.

¹⁹¹ L'analyse suivante s'inspire des thèses exposées par Karim Larose dans « Saint-Denys Garneau et le vol culturel » dans *Études françaises*, vol. 37, no 3, 2001.

richesses du réel, réel toujours étranger, insaisissable, exclusivité divine. Enfin, ce « désir d'être », dans « Bout du monde! », annihile le mouvement dans l'espace d'un sujet au centre déçu, sur le point de s'évider, de devenir centre vide¹⁹², *centre blanc*.

La situation de départ de Garneau et de Dorion (auxquels on pourrait joindre Brault) converge : c'est celle du « mauvais pauvre », désirant, convoitant une richesse étrangère, et devant contrevenir à la loi pour l'acquérir, accéder à l'Ouvert, au voyage, à la nouveauté et ainsi quitter le suspens : « Nous sommes si pauvres/et enfermés/dans notre pauvreté. » (SBSBM, p. 106) Seuls la nature du vol et les principes spirituels du voleur distinguent les voies qu'empruntent ces poètes.

Ravisseuse de lieux postmodernes, Dorion n'a pas la prétention de faire entrer le réel en elle, de l'annexer, comme colonie ou appendice. Si la poète s'inquiète de l'étrangeté du dehors, se demande « si l'on meurt de ne jamais faire un avec le visible » (UVACM, p. 45), elle se résout, non pas par résignation mais pour des motifs éthiques, à l'effleurer, à se poser contre lui, auprès de lui et à « voyager dans l'étrangeté/d'un paysage, d'une rue, d'un continent » (UVACM, p. 45), comme je me propose de le démontrer dans le dernier chapitre de ce travail.

¹⁹² À cet effet, il est intéressant de partager l'interrogation de Jean-François Bourgeault (*Le séjour de l'essaim: métaphore et multiplicité ontologique chez Philippe Jaccottet*, Montréal, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2001, p. 2) : « La poésie moderne porte en elle le venin d'un centre vide, indélogeable quoi qu'elle en fasse, dont la diffusion interne suscite pour l'essentiel la question suivante : jusqu'à quel point la transfiguration, que l'image poétique génère sous forme de transcendance, peut-elle survivre à la conscience de soi du poète lorsque celui-ci doute du rythme universel que les analogies reproduisent? » Ou de sa légitimité à créer de telles analogies, à s'octroyer un pouvoir analogue à celui du Créateur, pourrait-on ajouter dans le cas de Garneau. Ce poète recule devant le « vol métaphorique ». Examiner son rapport éthique à l'image me semblerait plus que judicieux, mais là n'est pas mon propos. La crise de l'image, chez Dorion, survient moins d'un malaise religieux qu'éthique, comme je l'explique dans le dernier chapitre de ce travail..

Le cambriolage est d'un tout autre ordre. Second, pourrait-on avancer, et peut-être même moral. Il est à noter que Dorion se satisfait, elle, d'un allègre vol d'images et de lieux poétiques, qu'elle peut acquérir sans craindre les foudres divines ou les barreaux, serrures, coffres-forts lui en barrant l'accès. Puisque les images sont déjà transpositions du monde, du réel, le délit est mineur. Elle peut reprendre à son compte ces nouvelles richesses sans pour autant entrer en conflit direct avec Dieu¹⁹³. Tout au contraire, Dorion, ravisseuse de lieux poétiques, vole les voleurs de feu, les dépouille de leur scandaleux butin et, en réenchantant celui-ci (en le ravissant au sens religieux du terme, c'est-à-dire en l'élevant vers le ciel), elle participe au « chant du monde » et redonne à Dieu (qui se confond au monde, à l'univers) ce qui lui appartenait en propre, communie avec celui-ci, par le don.

Enfin, il faut souligner la grande dissemblance des principes spirituels des brigands. Dans l'univers de Dorion comme dans celui de Garneau, le désir régit l'espace et le dynamisme du poète-voleur. Chez l'une comme chez l'autre, il cercle l'espace : « De feu, ce désir/à force d'effleurement/m'embrase, et de clarté m'encercle. » (PM, p. 28) Mais alors que le cercle garnélien, fermeture, est mortifère, nocturne, glacial, celui de Dorion, infinie ouverture, diurne, enveloppe le sujet de lumière, de chaleur. Chez Garneau, le désir, « milieu central », fixe, tenace, qui initie le « vol culturel », n'assure pas pour autant la conquête de nouveaux territoires. Le désir (d'être, de possession) rétrécit l'espace, arrête le sujet, parce qu'il est (religieusement) inconvenant, culpabilisant. Dorion, elle, perd et retrouve avec bonheur un centre, en toute innocence, de façon cyclique. Si l'espace

¹⁹³ De plus, je souhaite préciser que, chez elle, les êtres ne sont pas légalement ou économiquement redevables envers Dieu. Aucune dette ne les lie à celui qui leur donne vie et souffle. Tout au contraire, on soupçonne la vie humaine d'être une pure offrande spirituelle faite au Dieu-Univers, que j'ai décrit au premier chapitre de ce mémoire : « Une âme fut-elle offerte au monde/à travers nous? » (SBSBM, p. 36)

l'entoure, il demeure étendu et ses lointains (horizontalité) rejoignent le ciel (verticalité). Parcourir l'univers (Dieu-univers), mué par le désir, pour le plaisir de le traverser, de le rencontrer (la rencontre étant la richesse convoitée), c'est communier : « Nous apprenons à quitter le centre/Puis à le retrouver./Nous pointons le doigt vers l'étendue/et tout se dresse devant nous./Soudain nous tenons dans cet espace fragile/le corps telle une ligne d'horizon/un chemin vers la hauteur. » (SBSBM, p. 85)

Dorion, poète classique

Ce travail de dialogue avec les modèles et lieux communs rapproche Dorion d'un certain classicisme. Comme les écrivains classiques, la poète renoue avec les Anciens, s'affilie à une tradition avec laquelle elle ne souhaite nullement rompre. Bien au contraire, entendant prolonger celle-ci, elle ancre son écriture dans une quête de beauté harmonieuse. Chez elle, le beau ne se fait ni dissonant, ni grotesque, ni obscur, ni subversif, à la manière du beau moderne, mais mesuré, bienséant, clair et même moral. C'est le principe d'ordonnance qui le régit¹⁹⁴. On est à des années-lumière de l'idéal moderne! Et même de l'esthétique postmoderne telle que la présente Janet Paterson : « En effet, en suivant la pensée du philosophe, on peut affirmer qu'une pratique littéraire est « postmoderne » lorsqu'elle remet en question aux niveaux de la forme et du contenu, les notions d'unité, d'homogénéité et d'harmonie¹⁹⁵. » Loin de subvertir ces notions, Dorion en fait ses horizons sémantiques et stylistiques. Ainsi, la réconciliation des contraires et des

¹⁹⁴ « (...) [L]'écriture possède un pouvoir d'ordonnance et d'unification. » (SAT, p. 23) Dans l'entretien télévisuel « Au fil des mots », qui se trouve sur la toile (<http://bibnum2.banq.qc.ca/bna/afdm/3090732.html>), Dorion revient sur ce pouvoir qui est aussi exigence éthique, précepte formel.

¹⁹⁵ Janet Paterson, *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, P.U.O., 1993 (1990), p. 2. Boisvert abonde dans ce sens : « l'esthétique littéraire postmoderne s'attaque aux critères d'unité, d'homogénéité et d'harmonie, afin de faire la promotion de la diversité des jeux de langage. » Yves Boisvert, *Op. cit.*, p. 56 Pour donner des références littéraires concrètes, disons avec Pascal Riendeau que les œuvres de Nicole Brossard et Hubert Aquin exemplifient cette esthétique.

antinomies (par l'oxymoron conciliateur), la conjugaison des éléments (air, feu, eau, terre), le renversement des assertions rétablissent-ils, au sens classique, un équilibre. L'écriture de Dorion, qui tente l'harmonie, critère de classicisme entre tous, donne une leçon d'équilibre : « Toujours l'équilibre maintenu/et aussitôt rompu/pour définir l'équilibre. » (SBSBM, p. 74) Attentive aux transformations naturelles, la poète reproduit l'équilibre cosmique du monde, cyclique, va et vient : « Le soleil et la lune créent/le balancement du jour et de la nuit » (SBSBM, p. 13) et « Tout va /et vient dans un unique balancement des choses. » (SBSBM, p. 115).

Dorion, poète postmoderne

De toute évidence, on évitera bien des écueils en précisant que le mot postmoderne reçoit ordinairement deux acceptions. Le postmoderne (de postmodernité) peut désigner ce qui se développe au cours d'une période (la post-modernité) et dans une culture marquées par la mondialisation, le capitalisme sauvage, le développement des techno-sciences et de l'informatique, la révolution féministe, l'effondrement des grands récits, le bouleversement du système de valeurs traditionnel, etc. Il sert le plus souvent à désigner une forme de condition humaine (la « condition postmoderne » de Lyotard) qui naît au cours de cette période, et de cette culture. Le mot postmoderne (de postmodernisme) éclaire aussi un ensemble de productions culturelles et artistiques, dont les caractéristiques et les stratégies sémantiques et formelles diffèrent profondément de celles des productions dites modernes. La définition de Paterson s'applique à celles-ci. Au Québec, modernité et postmodernité se lient et se fondent pour des raisons historiques. Les œuvres de la modernité québécoise

empruntent souvent les stratégies du postmodernisme, ce qui complique encore les choses et rend toute tentative d'étiquetage plus ou moins fructueuse.

Quoi qu'il en soit, je ne prétends pas que l'écriture de Dorion relève de quelque esthétique postmoderne (de postmodernisme), telle que l'ont conceptualisée ses plus fervents théoriciens. L'œuvre renvoie des échos de la condition postmoderne, comme on a pu le voir dans les trois premiers chapitres de ce travail. Son écriture, quant à elle, ne peut être qualifiée de postmoderne que parce qu'elle s'écarte de la logique moderne de la rupture et, comme le note Pierre Nepveu, qu'elle refuse « toute une poétique de la surprise, du choc des mots, de la rupture, de l'image qui veut faire du neuf¹⁹⁶ ». Le travail de Dorion correspond à ce qu'Octavio Paz appelle poésie de la réconciliation, qu'il définit comme art de la convergence. Selon lui, le XXI^e siècle se lève au « crépuscule de l'idée de changement¹⁹⁷ ». C'est la fin des avant-gardes, dont les rébellions et les transgressions n'ont plus qu'une valeur rituelle, traditionnelle, même. C'est la fin d'une conception moderne de l'art :

Autrement dit, c'est la fin de l'esthétique fondée sur le culte du changement et de la rupture [...] Avec un certain retard, les critiques ont remarqué que, depuis plus d'un quart de siècle, nous sommes entrés dans une autre période historique et une conception différente de l'art [...] On parle beaucoup de la crise de l'avant-garde et une expression comme « l'ère postmoderne » n'a pas tardé à se populariser¹⁹⁸.

Pour Paz, la poésie contemporaine, cette poésie de l'ère postmoderne (Paz rejette cette nomination, lui préférant l'expression neutre « poésie contemporaine ») renoue avec la tradition :

¹⁹⁶ Pierre Nepveu, « Préface » à *D'argile et de souffle*, *Op. cit.*, p. 22.

¹⁹⁷ Octavio Paz, *L'autre voix. Poésie et fin de siècle*, Paris, Gallimard, 1990, p. 65

¹⁹⁸ *Ibid.*

Il m'est arrivé d'appeler la poésie de cette ère qui commence : art de la convergence. C'est ma façon de l'opposer à la tradition de la rupture : « Les poètes de l'âge moderne ont cherché le principe de changement; les poètes de l'âge qui vient cherchent ce principe invariant qui est le fondement des changements. Nous nous demandons s'il n'y a pas un trait commun entre *L'Odyssée* et *La Recherche du temps perdu*. L'esthétique du changement a accentué le caractère historique du poème; à présent, nous nous posons la question de savoir s'il n'y a pas un point où le principe de changement se confond avec le principe de permanence... La poésie qui commence en cette fin de siècle ne commence plus vraiment – pas plus qu'elle ne retourne au point de départ : c'est un recommencement perpétuel et un continu retour. La poésie qui se profile aujourd'hui cherche le point d'intersection des temps, le point de convergence. Il nous dit qu'entre le passé bigarré et le futur dépeuplé, la poésie est le présent. » Voilà quinze ans que j'ai écrit ces lignes. J'ajouterais maintenant : le présent se manifeste dans la présence et la présence est réconciliation des trois temps. Poésie de la réconciliation, l'imagination incarnée dans un maintenant sans dates¹⁹⁹.

C'est ce qui me permet de voir en Dorion, ravisseuse de lieux communs, une poète postmoderne. Ce retour au lyrisme se pose comme élévation d'une voix essentielle, qui révèle à la fois le lieu d'où elle vient, son bord (lieux, images, formes), et celui où elle va, son horizon. Intemporelle, rituelle, réconciliatrice, en perpétuel renouement, cette écriture s'écarte radicalement des avant-gardes et expérimentations foisonnantes de la génération précédente. La lecture de l'histoire littéraire et les projets théoriques collectifs de la poète vont aussi dans ce sens : « Par sa façon d'explorer la déchirure, le vide et la fragmentation, la poésie du vingtième siècle aura mis à l'épreuve le futur. Celle du prochain millénaire tentera peut-être de renouer avec ce qui fut rompu, de ramener l'humain vers lui-même. » (SAT, p. 68)

Devoirs

La « poétique » de Dorion s'articule pour moi autour de deux devoirs. Le premier, devoir de mémoire et de réanimation²⁰⁰, engage la poète envers les langage et code

¹⁹⁹ *Ibid.*

²⁰⁰ Georges Steiner décrit en ces termes ce devoir du poète : « Il lui revient de protéger et de générer la force vive de la langue. Grâce à lui, les vocables anciens gardent leur sonorité, et les créations s'élancent de

poétiques. À ce propos, dans *Portraits de mers*, elle écrit : « j'essaie d'arracher un peu de vie à la répétition, à l'oubli » (PM dans MFCF p. 405).

Le second devoir se situe par rapport au réel. Dans ses essais, Dorion présente le poème comme produit d'un travail géologique : excavation des apparences, puis alliage de minerais réels et fictifs, il est « fait d'entrelacs extraits du réel » (SAT, p. 22). La poète affirme qu'il lui revient de forer la surface du langage, sa strate superficielle et usée, d'opérer une brèche qui permette de révéler un réel souterrain, préexistant et inédit :

La poésie est tout autant un état d'être qu'une forme d'écriture. Traverser le langage pour atteindre le réel, c'est aussi traverser la fiction du je pour atteindre le moi. Par sa façon d'agir sur la langue, la poésie transperce la couche des apparences sous laquelle se trouvent de nouveaux liens entre les mots et les choses, et donc des états inédits de l'être et du réel. (SAT, p. 21)

Le poème redonne sans cesse naissance au monde et à l'être, par un retour aux sources du lyrisme et du réel. Il invite à parcourir l'imaginaire (le fictionnel) pour atteindre la réalité. Dans un entretien accordé à Thierry Bissonnette, Dorion dépeint le poème comme un outil de savoir, permettant, sinon de décrypter, du moins d'appréhender le réel : « Il s'agissait d'éprouver la poésie comme moyen de connaissance, au même titre que la paléontologie, grâce à l'imagination créatrice qu'a évoquée Einstein entre autres dans des déclarations dont on a fait encore trop peu de cas²⁰¹. » Le poète est ici comparé à un paléontologue, à un archéologue du vivant, qui cherche dans la pierre les traces de l'être, ses origines. Le poète-paléontologue étudie les manifestations de la vie, en des temps immémoriaux, à l'aide de fossiles, découverts sous la terre, dans la pierre. Comme le

l'obscurité féconde de la conscience individuelle vers le grand jour de la compréhension collective. » George Steiner, *Langage et silence*, Paris, Seuil, 1969, p. 67. Ici, le poète ressemble à un puisatier, qui fait rejaillir une « source vive », de l' « obscurité féconde ».

²⁰¹ Thierry Bissonnette, *Op. cit.*, p. 16.

puisatier, il creuse la surface, s'enfonce dans les strates minérales de la terre, pour accéder à une source, origine, archive de celle-ci, matière morte, en partie décomposée (fossile versus humus) qu'il importe de faire revivre (d'aspirer, de ressourcer, d'interpréter). Le second devoir du poète, pour Dorion, comme j'entends maintenant l'explicitier, en est donc un d'attention, d'observation et de conservation du réel.

Chapitre V :

Les états du réel

Ô arbres d'hiver, ô quand d'hiver?
 Nous, nous ne sommes pas en unité. Ne sommes pas comme les oiseaux
 migrants unis par un accord. C'est toujours en retard, dépassés,
 que soudain à des vents nous imposons notre présence
 et nous abattons sur un étang qui n'a cure de nous.
 Nous sommes en même temps conscients de fleurir et de sécher.
 Et quelque part des lions passent encore et tant
 qu'ils restent magnifiques ignorent l'impuissance.
 Rilke

Poétique

Situer un sujet par rapport à un réel problématique : voici l'une des visées essentielles du travail d'écriture d'Hélène Dorion. Partant avec Pinson du postulat qu'« [u]n poème n'est pas seulement un objet verbal offert à la jouissance esthétique ou à l'analyse, il est aussi une proposition du monde – une proposition quant à une modalité possible de son habitation²⁰² », j'entends, dans ce dernier chapitre, étudier la « poétique » de Dorion. Ce néologisme désigne la spécificité du « rapport d'une parole à une "habitude d'habiter"²⁰³ », la façon dont un « être-au-monde » occupe cet habitat et le dispose, avec lui, autour de lui, dans le langage. Pour décrire les particularités de ce séjour²⁰⁴, je veux examiner le positionnement du sujet et du réel au sein du poème. À cette fin, je passerai par la notion de paysage, qui se présente comme une façon de ressentir et de configurer l'espace et dont la fonction est « de maintenir un rapport vivant entre l'homme et la nature qui l'entoure immédiatement²⁰⁵ ». Il médiatise ainsi la relation de l'homme à son environnement. Selon Alain Corbin, cette lecture spatiale est nécessairement teintée et orientée par des horizons

²⁰² Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète*, Paris, Champ Vallon, 1995, p. 135.

²⁰³ *Ibid.*

²⁰⁴ Je l'entends au sens où le définit Jean-Pierre Richard : « Séjour : à la fois lieu élu, et façon singulière d'occuper ce lieu, habitat et habitation. » « Sur la critique thématique » dans *L'Étrangère*, *Op. cit.*, p. 47.

²⁰⁵ Jean-Marc Besse, *Op. cit.*, p. 125-126.

d'attente, des codes esthétiques, des références et valeurs culturelles, historiques, collectives et individuelles, qui nous renseignent sur le lecteur lui-même, et, entre autres, sur sa posture éthique. De sorte que cet investissement de l'espace nous laisse discerner les sentiments et préceptes moraux qui l'instiguent et l'instaurent. À cet égard, le travail de l'image chez Dorion me paraît tout à fait éclairant.

Poésie, réel et langage

Avant de m'engager plus avant sur cette voie, je me dois de contextualiser la relation complexe que la représentation littéraire noue avec son référent. De toute évidence, un survol historique et théorique des questionnements que soulève celle-ci s'avère incontournable pour qui veut démontrer en quoi le positionnement de Dorion est caractéristique de l'art postmoderne.

Le rapport au réel du littéraire change considérablement avec l'avènement de la modernité. La tradition classique, à la remorque de la *Poétique* d'Aristote, concevait le poème, au sens large, comme *mimésis*, c'est-à-dire transposition langagière visant la représentation vraisemblable d'êtres, d'actions et de lieux. Entre autres fondée sur le primat de la fiction et l'idéal de la parole en acte, la poétique classique voyait dans le fait littéraire une reproduction de la réalité (de sa logique, à tout le moins, par la *dispositio*, agencements des faits constituant la *fable*) susceptible d'enseignement. Ainsi s'établissait le principe de vérité de la poésie, fondé sur son pouvoir allégorique (copie du réel par mise en récit), de même que sa valeur sociale (relationnelle, normative, pédagogique), découlant de sa dimension performative.

Avec le régime expressiviste de l'art, qui prend place au XIX^e siècle, il n'appartient plus au poème de copier des réalités empiriques, intérieures ou idéelles pour les rejouer et les transmettre. On lui attribue plutôt le pouvoir de conférer existence à celles-ci en les formulant : « Il rend manifeste une chose en même temps qu'il la réalise, qu'il la parachève²⁰⁶. » En outre, on voit en lui l'instrument tout désigné pour délivrer un réel inénarrable, caché, tenu secret, dont l'homme ignore tout, mais qu'il flaire. Dans cette perspective, par son lien étroit avec l'inconscient, le langage porte dans sa matérialité, dans la chair des mots, une réalité d'un ordre supérieur à celle que captent les sens. La métaphore, qui ne reproduit pas un réel de façon syntagmatique, mais opère par addition de paradigmes, est la clé de voûte de ce système.

Poésie, réalité et modernité

Comme la science, la poésie moderne prétend élucider la réalité. Toutes deux passent par l'observation et la modélisation de l'univers pour le pénétrer et l'exposer. Mais, alors que le discours scientifique renvoie directement au monde réel, qu'il tente de comprendre, de décrire ou d'expliquer, un monde, un réel qui sont extérieurs à l'homme, le discours littéraire, aux dires des modernes, dont Northrop Frye est l'un des analystes et porte-étendards, se fixe plutôt pour objectif « de nous révéler un univers complètement absorbé et *possédé* (je souligne) par l'esprit de l'homme²⁰⁷. » Faire l'expérience de la littérature et de la poésie, dans cette optique, celle d'un moderne, je le répète, c'est jouir d'une connaissance différente du monde, c'est jouir de faire partie de ce qu'on connaît, de rapporter le monde objectif au monde humain, de posséder l'arbre par l'esprit, d'être l'arbre

²⁰⁶ Charles Taylor, *Les sources du moi. La formation de l'identité moderne*, Montréal, Boréal, 1998, p. 472.

²⁰⁷ Northrop Frye, *Pouvoirs de l'imagination*, Montréal, Éditions HMH, 1969, p. 37.

par le langage (rappelons-nous Garneau, au dernier chapitre). Pour Frye, la littérature, entièrement façonnée par l'imagination, ne rend aucunement compte de la réalité empirique, « fait partie de l'univers que l'homme élabore, pas de l'univers qu'il observe²⁰⁸ ». Cette conception moderne de la littérature est appuyée par Habermas :

L'art moderne révèle son essence dans le romantisme; la forme et le contenu de l'art romantique sont déterminés par l'intériorité absolue [...] La réalité ne parvient à l'expression artistique que dans la réfraction subjective de l'âme sensible; elle n'a "que l'apparence qu'elle reçoit du moi"²⁰⁹.

Pour le philosophe, dans l'objet littéraire, le réel ne rejoint la page qu'à travers la projection et l'inscription d'une subjectivité, le filtre d'un centre de perception : voilà toute la réalité qui s'inscrit dans le poème pour les modernes. Le réel s'y trouve toujours traduit. Et trahi, pourrait-on ajouter, puisqu'il est bien souvent traité de façon anthropomorphique et mis au service de l'humain, qu'il sert à divulguer. En effet, pour Frye et Habermas, le poète se sert de la réalité pour révéler le Moi, l'humain (ou, pour Taylor, ce qui le transcende tout en n'existant que par la pensée humaine, c'est-à-dire la nature-source, l'infini, Dieu, l'inconscient collectif). Le réel est soumis à un double travail de subjectivation et d'instrumentalisation. On pourrait arguer que ces réflexions s'enracinent dans le modèle de l'art et de la poésie romantiques. Hugo Friedrich, qui a commenté et analysé la poésie postromantique, définit ainsi le rapport de la poésie à la réalité :

Si le poème moderne s'occupe de réalités, celles des choses comme celles des hommes, ce n'est certes pas sur le mode descriptif, avec la chaleur du regard ou du toucher familiers. Il les conduit jusqu'aux domaines de l'inhabituel; il les rend étrangères, les déforme. Le poème refuse d'être jugé selon les critères de ce qu'on appelle ordinairement le réel, même s'il en absorbe quelques vestiges qui serviront de tremplin à sa liberté²¹⁰.

²⁰⁸ *Ibid.* p. 31.

²⁰⁹ Jürgen Habermas, *Le discours philosophique de la modernité*, Paris, Gallimard, 1998, p. 21.

²¹⁰ Hugo Friedrich, *Structure de la poésie moderne*, Paris, Le Livre de Poche, 1999, p. 15.

Si on en croit Friedrich, le poème fait un usage paradoxal du réel, qu'il exploite dans la mesure où il lui sert à s'en détacher. Ni chaleureux, ni fraternel, ni empathique, le poète moderne, avide de liberté, se déprend du réel, se libère des contingences de la référence et se dégage de toute forme de responsabilité envers la réalité. Il ne se contente jamais de décrire le réel, jugé trop « ordinaire » : il le transfigure, le travaille, le « déréalise », le « surréalise ».

Au Québec, les poètes modernes, d'Anne Hébert à Paul-Marie Lapointe²¹¹, mènent aussi une quête d'extraordinaire, tentent d'ourdir un « réel absolu ». Mais plus encore, ils souhaitent que leurs textes, mises en chantier du réel, atteignent la réalité, rejaillissent sur celle-ci, la modifient foncièrement. C'est que qu'explique Pierre Nepveu dans *L'écologie du réel*, déclarant, à propos des écrits qui voient le jour pendant la Révolution tranquille : « La littérature « québécoise », elle, transforme, ou veut transformer, la réalité²¹². »

Je propose d'exemplifier cette posture moderne à partir de l'œuvre de Gaston Miron. Comme je m'appête à l'établir, sa relation au réel et au paysage contraste avec celle de Dorion.

²¹¹ Ainsi, pour Lapointe, la poésie est-elle discours de résistance à l'ordre social, à l'inhabitable réalité socioculturelle, refus d'un réel dépaycé et dépayçant, révolte contre la désertification de l'imaginaire, l'assèchement du langage, par l'usage commun, aride. Les mots du poème « ne traduisent pas le monde extérieur », « n'acceptent plus de rendre compte de ce qui est, ou prétend être », permettent « toutes les confrontations avec le monde dit réel ». (Paul-Marie Lapointe, *L'espace de vivre : poèmes 1968-2002*, Montréal, L'Hexagone, 2004, p. 616) Le poète veut changer le monde. Subversif et moral, il doit rendre le monde habitable. Sa tâche est donc de libérer un réel incarcéré par l'instrumentalisation des mots, la parole du pouvoir, l'insatisfaisant politique, qui fait du réel, par la parole, un *lieu commun*. Chez Anne Hébert, la réalité est un organisme vivant, amené à se transformer. Arraché à son extériorité, transplanté « dans une autre terre vivante du poète », greffé à son intériorité, il se déforme et incarne une nouvelle phase de réalité. Anne Hébert, *Op. cit.*, p. 60.

²¹² Dans ce cas précis, réalité sociale et politique. Pierre Nepveu, *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, 1988, p. 19.

Dans l'imaginaire mironien, le monde physique, catégorie du réel, permet mise en récit et mise en marche du sujet. L'un comme l'autre sont des horizons, en définitive inatteignables et inconnaissables, mais, leur mise en relation les rend du moins dicibles. L'univers sensible renvoie au sujet le reflet d'une énigme intérieure : « monde miroir de l'inconnu qui m'habite²¹³ ». Le monde, selon le topoï moderne, réfléchit le sujet (ou, pourrais-je préciser, parfois aussi, la femme aimée, associée au pays). Si cet univers extérieur possède un mystère, celui-ci n'est pas énoncé pour lui-même, mais est confédéré au sujet, qu'il permet de dévoiler. Dans *L'homme rapaillé*, Miron fait l'inventaire du réel québécois, pille toutes les ressources de son paysage, afin de nommer, et d'ainsi faire advenir, dans la réalité, par le langage, l'homme natal comme le pays Terre Québec et la femme aimée. Les référents bien réels (toponymie, faune, flore, faits historiques) sont mis au service des utopies politique et amoureuse. Dans cette poésie qui accumule les métaphores²¹⁴, le transfert sémantique s'effectue dans le sens d'un enrichissement du sujet ou de la femme rêvée, auxquels le paysage prête ses attributs. Par exemple, dans ces vers, le sujet s'attribue la profondeur et la noirceur du Saguenay : « je roule en toi/tous les saguenays d'eau noire de ma vie²¹⁵ ». Par la métaphore, il s'approprie la rivière (jusqu'à en faire un nom commun), la pense pour lui : elle lui sert à dire le gouffre qui l'habite, son tumulte intérieur, etc. Le Saguenay n'est pas pensé pour lui-même. Il est subordonné au sujet. Je donne un second exemple, aussi tiré de « La marche à l'amour » : « mon courage est un sapin toujours vert/et j'ai du chiendent d'achigan plein l'âme²¹⁶ ». Le conifère comme la plante herbacée servent encore ici à qualifier le sujet. S'ils appartiennent au

²¹³ Gaston Miron, *L'homme rapaillé*, Montréal, Typo, 1998 (1971), p. 76.

²¹⁴ *L'homme rapaillé* est, à ce titre, une aventure métaphorique, tel que le révèle le poème liminaire.

²¹⁵ Gaston Miron, *L'homme rapaillé*, Montréal, Typo, 1998 (1971), p. 63

²¹⁶ *Ibid.*, p. 61.

paysage naturel québécois, et soudent le sujet à celui-ci, la métaphore les lie indissociablement *pour* décrire et fonder le sujet.

Pour le Miron de *L'homme rapaillé*, la poésie offre au poète²¹⁷ la possibilité d'une saisie de son intime réalité, de sa réelle présence au monde. Des années soixante aux années quatre-vingt, son rapport au réel devient de plus en plus problématique, ambigu. À la fin des années soixante-dix, on peut lire : « mon regard d'autrefois me traverse/espace du beau réel schizophrène/parmi les miroirs déformants de la réalité²¹⁸ ». Par l'introspection, le sujet entre en contact avec le réel, en lui, aliéné, « schizophrène ». La réalité, ici, ne se contente plus, comme dans « Séquence », d'être le miroir réfractant l'insondable humain; comme à charge de revanche, elle en vient à agir, à travailler, à modifier la perception... à changer, à déformer, potentiellement, le Moi. Puis, dans le poème « Répit », d'abord publié en revue, en 1988, Miron constate : « Je le pense : ce monde a peu de réalité/je suis fait des trous noirs de l'univers²¹⁹ ». Bien que sa réflexion soit ici plutôt d'ordre existentiel que socioculturel, elle n'en demeure pas moins le signe d'un vif changement. En 1988, si, pour Miron, le monde réel reflète toujours le sujet, c'est un monde à la réalité diminuée qui sert de miroir. Et, on peut le relever dans la disposition des énoncés (le monde est = je suis), c'est le sujet qui reflète ici le réel et se retrouve tout à coup floué par la vacuité de celui-ci. Le sujet, constitué de matière sombre, qui aspire toute autre matière, reflète ce monde en perte de réel.

²¹⁷ Ou offrirait au poète, plutôt, puisque c'est souvent sur le mode de la désillusion qu'est vécue l'aventure poétique présente, seule l'utopie, au conditionnel, en un monde, ou en un futur de légende, permettent de la voir se réaliser.

²¹⁸ Gaston Miron, *Poèmes épars*, Montréal, L'Hexagone, 2003, p. 50.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 63

Il paraît significatif que, peu avant, dans « Pour saluer les nouveaux poètes », poème de 1983, Miron en vient à remarquer : « La poésie a changé/Adieu métaphores dont j'ai fait le tour²²⁰ ». En effet, dans un monde en voie de désubstantialisation, la poésie ne peut que changer, et, peut-être devient-il cavalier, voire immoral, de jouer avec le réel, de le trafiquer à grand renfort de métaphores, d'annexer le réel à l'humain. Je reviendrai sur cette intuition à la fin de ce chapitre.

Poésie, réalité et postmodernité

Quel lien fragile relie, aujourd'hui, poésie et réalité? Accorde-t-on au poème un pouvoir extralinguistique? Un devoir extralinguistique? Le réel est-il perçu comme référence, matériau ou horizon du poème? Le poème instrumentalise-t-il le réel? Le réel est-il trop plat, trop pauvre pour le poème? Le poète lui préfère-t-il encore un « réel absolu » ou un surréel? Et qu'est-ce que le réel, en bout de ligne, pour les poètes contemporains? Se définit-il?

Dès les premières lignes de *Paysages avec figures absentes*, Philippe Jaccottet, revenant aux lieux qu'il habite aussi intensément qu'ils l'habitent, aborde de front cette question : « ils [ses poèmes en prose sur le paysage] ne parlent jamais que du réel (même si ce n'en est qu'un fragment), de ce que tout homme aussi bien peut saisir (jusque dans les villes, au détour d'une rue, au-dessus d'un toit)²²¹. » Jaccottet propose une humble délimitation du domaine de la réalité, auquel renvoie plus ou moins tout poème. Plutôt que de le circonscrire ontologiquement comme « ce qui est », jugement objectif et absolu

²²⁰ *Ibid.*, p. 54.

²²¹ Philippe Jaccottet, *Paysages avec figures absentes*, Paris, NRF, Poésie/Gallimard, 1970, p. 9.

inopérant dans le monde humain, tissé d'impressions et d'incertitudes, et en prenant soin de ne pas tomber dans un subjectivisme séduisant, il se borne d'abord à dire du réel qu'il est affaire de perception et de sens commun. Est réel ce qui apparaît tangible à l'individu; est réelle l'apparition sensible qui transcende le cadre du regard singulier, et revêt une forme semblable pour les uns et les autres. Le poète français associe sa pratique à une notation imparfaite (fragmentaire) du réel. Il tend vers cette description chaleureuse, empirique, condamnée par Friedrich.

Dans un essai de 1979, « Le poète et le réel », Jacques Brault, lui, rameute plusieurs des interrogations que j'ai soulevées plus haut. Du réel, il dit l'échappée. La raison, qui s'échine à saisir le « "pourquoi" de la perception », à définir les contours du réel, n'y parvient pas, n'en ayant tout simplement pas les moyens, puisque le réel est précisément ce qui ne peut être délimité par la pensée, ce qui ne se donne pas à penser, mais se donne, sobrement. La recherche d'une réalité nouménale s'avère vaine entreprise. À l'image du réel, la poésie se fait mouvement, matière sonore et visuelle non assignable, qui glisse entre les mailles resserrées de l'analyse épistémologique : « Elle est parole du réel. Elle ne dit pas que; elle dit. L'arbre ne s'explique pas. Il croît et décroît dans le même élan de vie et de mort. Il est absolu²²². » La poésie, qui frôle la surface des choses, de toute chose, nomme les apparences, confie le sensible, fait figure de pure énonciation en libre circulation. Elle se réduit au monde qui advient lorsqu'elle s'ébruite. Elle est apparition. Selon Brault, le

²²² Jacques Brault, « Le Poète et le réel », dans *La poussière du chemin*, Montréal, Boréal, 1989, p. 118. Ces quelques vers de Dorion, déjà cités, évoquent l'absolue réalité dont parle Brault, qui, comme la forme qui l'accueille, par un effet d'iconicité, se trouve dans l'ignorance de ses fondements, simple élan vital : « L'arbre s'élève pour s'élever /l'oiseau vole pour voler. /Le soleil et la lune créent /le balancement du jour et de la nuit. /En tout être repose /le souffle qui le nourrit. /Sans demander pourquoi /nous respirons la rose. » Un constat, enfin : l'arbre permet et à Dorion et à Garneau et à Brault de réfléchir au rapport qu'entretient la poésie avec la réalité.

poème comme le réel sont absolus, puisque matière, tout apparence, ils échappent au relativisme auquel sont vouées les idées. Roulé dans son inconnnaissance première, dans sa matérialité, absence à soi-même et pure présence : voici le poème.

La conception de la poésie qui fonde la réflexion de Brault révèle un parti pris éthique, que partage Jaccottet : aborder le réel sans le corrompre, sans le trahir ou l'altérer, sans l'utiliser, imiter son mouvement, dire sans interpréter, donner à voir sans faire dire, poser un nom sans forcer la nomination, autant que faire se peut. En ce sens, la pratique poétique moderne, quête de sous-réalité (réalité enfouie, que révèlent les symboles) ou de surréalité, qui se bâtit sur la métaphore, conçue comme transfert sémantique, fait entorse à la poésie et au réel, qu'elle juge trop pauvre pour être simplement dit :

Prétendre faire advenir à la surface le plein caché des choses ou le secret des êtres, c'est avoir préalablement inféré qu'un vide insignifiant les entoure. Mais le vide, oui, n'est-ce pas la chose et l'être même? Un vide vibratoire et ductile, animé de tous les accidents et incidents que nous tenons pour peu de réalité alors qu'ils soutiennent le poids du réel²²³?

Comme je l'ai suggéré au chapitre précédent, la conception de l'art change au cours des dernières décennies. Le rapport de nombreux poètes au réel s'en trouve dérivé. Plus question de surréalité, d'instrumentalisation, de subjectivation, de réfraction du moi ou d'anthropomorphisme : les poètes contemporains, de Bonnefoy à Jaccottet, de Jacques Brault à Hélène Dorion, reconnaissent l'irréductibilité du réel et veulent respecter son intégrité. Ils s'écartent peu à peu des finesses rhétoriques :

Dans ses développements les plus récents, la poésie se donne à l'évidence pour objectif d'approcher au maximum le réel, entendu comme ce qui, étant le plus

²²³ *Ibid.*

irréductiblement singulier, échappe aux formes – mots, constructions, figures, tous artifices de la représentation propres à donner au monde visage humain²²⁴.

Dans la poésie contemporaine, sur l'image, la métaphore pèse un lourd soupçon. Laurent Fourcault résume bien le doute qui assaille nombre de poètes contemporains, dont Bonnefoy et Jaccottet, sont de probants exemples : l'image exile doublement le réel, puisqu'en plus de le transplanter dans le langage, qui l'abstrait déjà de sa pure présence matérielle, elle le systématise, le réorganise, le modifie, souvent au profit de l'humain. La métaphore est une supercherie fondée sur un déplacement de sèmes, qui désubstantialise tout à fait le réel. Elle cache bien plus le réel qu'elle ne le donne à voir :

D'un autre côté, « l'image/entretient la perte ». Elle a donc alors la vertu inverse. Mais c'est le mécanisme de substitution au fondement de la métaphore qui est alors considéré : elle condense en quelque sorte l'effet produit par le langage lui-même, lequel, substituant son système symbolique au réel, donne celui-ci à saisir sur le mode de l'absence. Elle procure ainsi un sentiment de dépossession qui est, si l'on veut, le négatif de ce que serait la perte pour de bon²²⁵.

Image et paysage chez Dorion

En peinture, le paysage en tant que genre visait, avant la révolution impressionniste, la reproduction mimétique d'une réalité naturelle. Dans l'art moderne, le mimétisme a fait place à l'expressionnisme, à la subjectivation du paysage. Qu'est-ce qui caractérise le rapport au paysage de l'art postmoderne? À la fin des années soixante, aux États-Unis, on peut avancer qu'il change du tout au tout. Les artistes du land art, De Maria, Smithson et Christo, pour ne nommer que ceux-là, entreprennent des travaux directement sur l'environnement. Leurs matériaux? Les formations terrestres, les intempéries, l'horizon, les cours d'eau, les bâtiments urbains. Leurs œuvres ne se veulent pas reproduction du réel,

²²⁴ Laurent Fourcault, *Lectures de la poésie française moderne et contemporaine*, Paris, Éditions Nathan, 1997, p. 90.

²²⁵ *Ibid.*, p. 32

expression d'une surréalité ou réfraction du moi; elles tentent plutôt de donner à voir et à expérimenter l'espace, le paysage, la nature. Qu'elles aient ou non une portée écologique, elles travaillent le paysage pour lui-même.

Pierre Nepveu remarque qu'un tel rapport au réel s'impose dans la poésie québécoise contemporaine qui se fonde sur une poétique du paysage bien différente des poétiques de la nature ou du pays qui avaient cours dans les années cinquante et jusque dans les années quatre-vingt. Pour Nepveu, « [l]a poésie québécoise des années 1960 ne fait jamais surgir la figure du paysage que pour la subvertir, soit par agression, soit par réduction à des flux, à des écoulements, soit encore par la transcendance²²⁶. » En fait foi l'appel à la réfection du paysage de Roland Giguère : « Le paysage était à refaire ». Dans l'œuvre de contemporains (Marie-Claire Corbeil, Élise Turcotte, Hélène Monette), le poète ne se pose plus en grand contremaître du réel, constructeur de barrages sémaphoriques. Il ne participe pas à l'aménagement et à la transformation du paysage, se restreignant à l'approcher, l'observer et à réfléchir à son contact. Ainsi Dorion oppose-t-elle au crédo de Giguère ce simple principe, éthique, de l'effleurement du paysage par la regard, spectateur et témoin : « J'assistais au paysage./Je commençais à voir. » (RL, p. 87) Paysage et sujet s'y côtoient sans se fondre, comme le note encore Nepveu à propos d'*Un visage appuyé contre le monde* :

Le titre même de ce recueil paru au seuil des années 1990, est emblématique de cette poésie contemporaine que je tente de décrire ici : contre le monde, cela suppose deux surfaces, deux formes qui se touchent et s'opposent à la fois, sans jamais s'interpénétrer, sans jamais se couler fluidement l'une dans l'autre²²⁷.

²²⁶ Pierre Nepveu, « Paysages de la poésie québécoise actuelle » dans *Intérieurs du Nouveau Monde, essais sur les littératures du Québec et des Amériques*, Montréal, Boréal, 1998, p. 226.

²²⁷ *Ibid.*, p. 229.

Tout au plus le paysage, dans la poésie de Dorion, supporte-t-il la méditation. Cette forme de mise en présence diffère de celles qu'on retrouve dans la poésie québécoise moderne. J'en veux pour attestation la conclusion de « Je regarde dehors par la fenêtre » de Jean-Aubert Loranger :

J'appuie des deux mains et du front sur la vitre.
Ainsi, je touche le paysage,
Je touche ce que je vois,
Ce que je vois donne l'équilibre
À tout mon être qui s'y appuie.
Je suis énorme contre ce dehors
Opposé à la poussée de tout mon corps;
Ma main, elle seule, cache trois maisons.
Je suis énorme,
Énorme...
Monstrueusement énorme,
Tout mon être appuyé au dehors solidarisé²²⁸.

Si on ne lit pas ce poème sur le mode ironique, il révèle la vraie nature de l'acte créateur pour le poète « voyant »; la prise de vue est *prise de possession* par la vue. L'environnement offre un soutien au regard, un soutien qui à la fois se fait opposition, poussée, mais donc, malgré la résistance, contact tactile. Le sujet se colle à la vitre (filtre, écart) jusqu'à la percer, à la faire disparaître, puisqu'il réussit à atteindre le dehors, à le saisir (verbe toucher). Prenant progressivement conscience de son monstrueux pouvoir, celui d'effacer le paysage, de le dissimuler sous le Moi, sous la main, par un jeu d'optique avec l'espace, le poète ne recherche pas moins son appui, son sacrifice fraternel, sa solidarisation. Jusqu'à un certain point, le paysage est responsable du poète, de son équilibre.

Chez Dorion s'énonce au contraire la nécessité éthique de demeurer extérieur au monde, de lui offrir une forme de résistance, d'y *assister* tout en *l'assistant*. Cette prise de

²²⁸ Jean Aubert Loranger, *Les atmosphères*, Montréal, L. Ad. Morissette, 1920, p. 38.

conscience entraîne le retrait du sujet, qui aborde avec précaution son environnement. Ainsi est-il souvent appréhendé dans une distance respectueuse. Par exemple, dans les vers qui suivent, la poète offre son regard à Montréal, au Mont-Royal et au fleuve : « Une ville se dresse/dans le silence de l'horizon/nous fait signe à travers la lumière/qui s'entasse en elle. [...] /Vue de loin, nommée/par la montagne qui déborde la ligne/et le fleuve où se jettent les saisons. /Vue de loin, une coupure dans le ciel/une croix barre la route/les ailes ouvertes pour écarter le vent. » (SBSBM, p. 43) Ici, le sujet contemple la ville, à distance. Il ne commet même pas l'acte de nomination (nommer, c'est s'approprier, faire apparaître pour soi, conquérir, comme un découvreur, par le langage), qui est assumé par le paysage lui-même. On comprend que la poète se solidarise avec le paysage, lui offre à son tour une surface, celle du moi, du regard, sur laquelle s'appuyer.

Le sujet se prête au paysage, parce l'un de ses objectifs est de veiller sur le monde : « Je veille sur le vent, des résidus de silence, un oiseau qui a cessé de battre des ailes. Rien ne me préserve de cette vie; la consolation ne viendra pas. » (UVACM, p. 68) C'est sur un mode écologique que s'énonce ce devoir de veille attentive :

Au-delà de mes doutes irréductibles, je veux éprouver la poésie comme noyau à partir duquel reconstruire à mesure ce qui s'effondre. Au-delà de mes doutes, et sans quitter des yeux son possible anéantissement, je veux ressentir la Terre, et persister dans l'espoir que la poésie soit un lieu indispensable, un acte de résistance à ce qui menace l'humanité. Et de cette humanité, que le poète soit le gardien. (SAT, p. 86)

Le plus souvent, le sujet s'associe à la nature, dont il est consubstantiel²²⁹ et dont dépend sa survie. Renversement de la posture moderne, celle du sujet mironien, qui rapporte le paysage à lui-même. La nuance est ténue, certes, mais elle importe. Ainsi, plutôt

²²⁹ Tel que je l'ai expliqué au second chapitre.

que d'écrire : « par quel chemin nous, fleuves, herbe, oiseau, avons-nous cessé de veiller sur nous-mêmes », Dorion demande : « par quel chemin les fleuves, l'herbe, l'oiseau/que nous sommes/ont-ils cessé de veiller sur eux-mêmes (UVACM, p. 52) Le sujet pense la nature pour elle-même, d'abord, puis y associe l'humain.

Lorsque la métaphore fait irruption, qu'entre la nature et le moi se tisse une analogie, ce n'est jamais par un transfert sémantique qui emploie l'environnement pour énoncer le moi (métaphore mironienne), ce n'est jamais en effaçant, en gommant la nature, inaliénable altérité. Empathique, le sujet s'adjoint à elle (et non l'inverse) : « Debout face à la mer, tu écoutes la vague/et deviens cette vague/qui palpite et rassemble/les miettes d'infini. » (SBSBM, p. 98) Le sujet à l'écoute devient fragment du paysage. Chez Miron, une telle analogie aurait pris à peu près cette forme (il va sans dire qu'elle aurait été mieux formulée!) : « Je suis cette vague qui palpite/j'ai des miettes d'infini plein l'âme. »

Il est à noter que ce sont souvent des verbes de sensation, signalant une captation empirique de la nature, qui introduisent les notations sur le paysage : « Je regarde ce bord de terre/qui résume ombre et lumière;/bord où la nuit traverse le jour/et le jour, la nuit. Venus de même source /plongés avec nous dans l'abîme. » La réception sensuelle du paysage pousse le sujet en lui-même, dans cette intériorité questionneuse. Elle soutient et relance sa méditation existentielle, sans plus.

Qu'on s'entende bien, je ne prétends pas que la métaphore s'absente de l'œuvre de Dorion. Mais lorsqu'il y a métaphore, c'est le plus souvent pour figurer des essences, des concepts ou animer des constructions humaines. Par exemple, le poème y est maintes fois

personnifié : « Un poème/grandit à l'intérieur. » (SBSBM, p. 7); « Avec les yeux de tous les poèmes/recueillis en toi » (SBSBM, p. 104); « Un poème attend/se penche et se relève/ne refuse ni le vent/ni la poussière du monde. » (SBSBM, p. 14); « alors que se dessine la gravité/du poème, cette lumière/penchée sur la vie. » (SBSBM, p. 105)

Pour parler du paysage, du vivant et de la nature, Dorion privilégie plutôt la description, la note, presque. Et lorsqu'elle expose des correspondances entre le sujet (ou l'humain) et le paysage, elle favorise la comparaison, analogie qui ne procède justement pas par substitution, trafic de prédicats, et fusion des éléments, mais préserve une distance entre les deux parties, inaltérées. Par exemple : « Devenir tel un arbre qui attend/qu'en lui se retire un peu de vie/comme un espace donné à la vie/qui se dénoue là où elle s'achève » (UVACM, p. 50). L'arbre est ici pensé pour lui-même et c'est le sujet qui s'y associe, s'y greffe. Jamais celui-ci n'accapare les éléments naturels pour se raconter. La poète préserve leur étrangeté. Aussi, dans ce dernier exemple, plutôt que d'écrire « ma nudité d'arbre » ou « je suis sans feuille », métaphores plus ou moins heureuses, choisit-elle la comparaison : « la nudité d'un arbre qui est, aussi la mienne ». (UVACM, p. 82) À noter que, grammaticalement, le sujet, précisément, est attribut, et ne se manifeste que sous la forme détournée du possessif (et non du pronom personnel « je »); la fonction de sujet est assumée par la qualité de l'arbre et son complément de nom, l'arbre lui-même.

Les états du relief

Dorion considère son travail d'écriture comme un engagement, une résistance par, pour et dans le réel. À l'opposé de Miron, ce n'est pas *sa* présence ou *son* sens qu'elle y guette – ceux de l'individu aussi bien que ceux de la communauté –, mais

bien plutôt *la* présence et *le* sens, qu'elle collige, patiemment, à l'écoute : « Si le je cogne à la porte du langage, c'est pour y chercher non pas le miroitement mais la transparence des avenues du sens que défrichent les mots. » (SAT, p. 36) Pas de jeu de reflets chatoyants comme chez Miron, aucun miroir aux alouettes. Dorion imagine le langage comme une porte qui s'interpose entre le réel et le poète, qui impose lui-même une distance²³⁰. À travers lui, on ne fait jamais corps avec le réel, on se contente de débusquer son sens, de l'interroger, en le prenant pour ce qu'il est.

Son travail poétique, Dorion en parle comme d'une tâche d'attention au réel, qui s'exerce au travers d'un second filtre, celui de la subjectivité, fenêtre, conscience, regard, qui doit se faire discret. Comme Brault et Garneau, elle passe par la figure de l'arbre pour parler du rapport entre poésie et référent :

Je regarde un arbre qui habite la terre. Je marche vers cet arbre qui a quelque chose à dire de la vie. De ce côté de la fenêtre, je suis poète au cœur d'un autre jour. L'arbre grince, j'écoute la faiblesse du vent qui est aussi la mienne. (SAT, p. 36)

Voilà toute la posture d'Hélène Dorion. L'impénétrabilité du réel, qui parle et qu'il s'agit d'écouter. Le poète doit demeurer à l'affût de ses frêles signaux, depuis cet « autre jour », ce lieu de l'homme qui n'est pas celui de l'arbre. Et lorsqu'il traverse la fenêtre, du regard, ce n'est pas comme Loranger, avec désinvolture, pour saisir le paysage, le toucher, mais pour l'approcher, en restant lucide et ouvert, conscient de son étrangeté et de sa complicité (en vie, comme l'humain). Plutôt que d'écrire « je suis un vent faible », « je suis un arbre grinçant faiblement dans le vent » ou « mon feuillage grince dans le vent », sous une forme métaphorique, qui serait une façon pour le sujet de s'approprier la réalité du vent et de

²³⁰ On est loin de la confiance moderne envers le langage (qui permet de révéler le caché, l'inconscient, etc.)

l'arbre, de l'intégrer pour s'énoncer, Dorion choisit de les observer, de les écouter, dans une distance courtoise qui n'empêche pas le sujet de se découvrir au contact du vent et de l'arbre. Mais jamais la subjectivité n'assaille le monde. Elle n'est pas accaparante. En résumé, Dorion procède plutôt par comparaison que par métaphore, par juxtaposition que par emboîtement, par observation que par appropriation. Le refus de la métaphore, conçue comme « possession transférée », vol d'attributs, torsion du réel, est un phénomène maintes fois observé dans la poésie québécoise fin de siècle²³¹, de même que dans la poésie française des années soixante²³².

Selon Pierre Nepveu, cette poétique du paysage, le nouveau rapport qu'elle établit entre l'homme et la nature, est marqué du sceau des inquiétudes écologiques. Celles-ci replacent en effet la nature à distance de l'homme :

Tout se passe comme si l'idée typiquement romantique, si bien analysée dans ses modalités et ses conséquences par Charles Taylor, selon laquelle la nature est une source enfouie au plus profond de nous et que des moyens adéquats (symbole, métaphore) nous permettront de capter, tout se passe comme si cette idée ne tenait plus aujourd'hui. Pourtant nous savons comme jamais auparavant que nous appartenons à la nature, que nous sommes l'émanation supérieure du grand magma prégalactique et des premières amibes océaniques. Et l'écologie ne cesse de nous répéter que nous faisons partie de la nature, parmi tous les autres. Mais il se pourrait que ce savoir nous éloigne de la nature comme source intérieure, créatrice²³³.

²³¹ Les poètes du Noroît, principalement, comme le remarque Pierre Nepveu, « Paysage de la poésie actuelle » dans *Intérieurs du Nouveau Monde, Op. cit.*, p. 233 : « Chez les poètes que j'ai cités (...) le paysage replace la nature à distance. Il y a là une extériorité qui fait problème, qui questionne, qui appelle une situation. « Où est-tu ma vie », demande Jacques Brault dans le poème que je citais plus tôt. « Qui sommes-nous? Où allons-nous? » demande de son côté Hélène Dorion. »

²³² Je pense entre autres aux poètes qui se sont regroupés autour de la revue *L'éphémère*, (Jaccottet, Bonnefoy, etc.) À propos de ces poètes, le mémoire de Jean-François Bourgeault, *Le séjour de l'essaim : métaphore et multiplicité ontologique chez Philippe Jaccottet*, est tout à fait intéressant.

²³³ Pierre Nepveu, « Paysages de la poésie québécoise actuelle » dans *Intérieurs du Nouveau Monde, Op. cit.*, p. 233.

Les créateurs contemporains ne retrouvent pas dans la nature le foisonnant potentiel génétique qu'y décelaient les artistes romantiques et modernes. Rappel de la précarité humaine, peut-être la nature force-t-elle aujourd'hui le respect et inspire-t-elle davantage de compassion que de désir de sujétion. Elle n'est certainement plus à conquérir (Miron), ni à saisir (Loranger), ni à posséder (Garneau); possédée, manipulée, investie, elle l'a déjà trop été, et ce drame, de même que le sentiment de culpabilité qu'il engendre, taraudent depuis quelques décennies la conscience collective. Peut-être la nature n'est-elle plus observable qu'à distance, ne se vit-elle plus que sur le mode mineur du regret, de l'insécurité et de la sauvegarde.

Le désert du réel

Si les poètes postmodernes se détournent des procédés de représentation modernes, peut-être est-ce parce que le réel est trop menacé pour qu'on songe seulement, même dans la fiction, même dans le langage, à le subvertir. Et je ne songe pas qu'à une menace écologique. Baudrillard avance une seconde hypothèse : ce nouveau culte du réel naît de l'invasion de la virtualité dans les sociétés occidentales. Selon Baudrillard, « l'hystérie caractéristique de notre temps : [est] celle de la production et de la reproduction du réel²³⁴ ». Cette névrose collective provient d'un sentiment de perte de réalité (on se souvient de Miron, en 1988, « ce monde a peu de réalité »), et de l'introduction d'un « hyperréel » aliénant nos vies. Dans bien des cas, la virtualité précède la rencontre concrète et matérielle des choses du monde, aussi la connaissance que s'en font les hommes est-elle fondée sur des abstractions, formée par des modélisations, des simulacres. Si bien qu'ils en deviennent étrangers au monde. La société simule une réalité en puissance qui,

²³⁴ Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Éditions Galilée, 1981, p. 41.

selon le sociologue, pourrit à l'intérieur des multiples reproductions qui l'évident, le schématisent. Ainsi se trouve-t-on confronté à un nouveau phénomène : « Le désert du réel lui-même²³⁵. » Ce désert est engendré par la multiplication des simulacres qui le bordent. La simulation diffère de la représentation, qui s'échafaude sur l'axiome d'équivalence du signe et du réel²³⁶. Au contraire, elle est signe sans référent. Comme la métaphore moderne, elle ne trouve pas son équivalent dans un réel empirique. Ainsi l'image se situe-t-elle de façon ambiguë par rapport à la réalité.

À défaut de prise sur un réel en voie d'extinction, la culture et l'art contemporains en viennent ainsi, selon le sociologue, à tenter de produire du réel :

Lorsque le réel n'est plus ce qu'il était, la nostalgie prend tout son sens. Surenchère des mythes d'origine et des signes de réalité. Surenchère de vérité, d'objectivité et d'authenticité secondes. Escalade du vrai, du vécu, résurrection du figuratif là où l'objet et la substance ont disparu. Production affolée de réel et de référentiel, parallèle et supérieure à l'affolement de la production matérielle : telle apparaît la simulation dans la phase qui nous concerne – une stratégie du réel, de néo-réel et d'hyperréel, que double une stratégie de dissuasion²³⁷.

La quête d'authenticité de Dorion, de même que, dans ses poèmes, la mise en scène d'un réel toujours sur le point de s'évanouir, évidé, grugé de l'intérieur par la menace de sa disparition, le thème du désert lui-même dans *Un visage appuyé contre le monde*, sont d'éclatants rappels de ce triste état des lieux. Son travail de l'image, son respect du référent et sa poétique me semblent aussi aller dans ce sens.

²³⁵ *Ibid.*, p. 16.

²³⁶ « Telle est la simulation, en ce qu'elle s'oppose à la représentation. Celle-ci part du principe d'équivalence du signe et du réel (même si cette équivalence est utopique, c'est un axiome fondamental). La simulation part à l'inverse de l'utopie du principe d'équivalence, part de la négation radicale du signe comme valeur, part du signe comme réversion et mise à mort de toute référence. » *Ibid.*, p. 10

²³⁷ *Ibid.*, p. 17

Conclusion

Dans l'essai « Le ciel, l'invisible et la catastrophe », vibrant plaidoyer pour l'imperceptible, Hélène Dorion propose une belle lecture des *Ailes du désir* de Wim Wenders (*Der Himmel über Berlin*), qu'elle conçoit comme un « projet de fin de siècle » (SAT, p. 41) faisant obstacle au pragmatisme ambiant :

Dans ce film, lorsque l'ange prend des objets, ceux-ci ne bougent pas, ils restent plutôt sur la table où ils se trouvent. Ce que l'ange saisit n'est donc pas l'objet mais son essence même, invisible pour nous. À travers cet élément immatériel, Wenders nous restitue une part de l'imaginaire que nous dérobe un monde moderne essentiellement axé sur le concret et la matérialisation. (SAT, p. 43)

Il me semble que ce que Dorion relève chez Wenders la concerne directement. Sa poésie tourne le dos à l'objet pour fréquenter l'immatériel. Rarement donne-t-elle à lire tel arbre tangible comme Paul-Marie Lapointe – bouleau aux feuilles vert tendre, gigantesque mélèze aux aiguilles de soie – ou tel oiseau concret d'Amérique comme Pierre Morency – carouge à épaulettes virevoltant près du fleuve, sitelle pendue à la mangeoire – préférant se saisir de l'essence, de la pure présence de tout arbre, de tout oiseau. Idéelle, elle *ne renonce pas à l'impalpable*, qu'elle n'a de cesse de faire ressentir.

Deux autres traits de cette œuvre cinématographique me semblent éclairer la poétique et la posture de Dorion. Les anges que Wenders fait déambuler dans un Berlin symbolique sont des témoins de l'histoire. Dans des carnets intimes, ils tiennent l'inventaire des événements, petits et grands, qui touchent l'humanité depuis la nuit des temps. Mémoire spirituelle du monde, ils sont réduits à le regarder, à l'écart, dans une dimension parallèle, dans un hors-temps qu'ils nomment « pre-tense », c'est-à-dire temps non accordé, non accordable, infinitif, temps de l'origine, temps d'avant la vie humaine, qui l'ourdit,

l'appelle. Désincarnés, ils sont destinés à préserver le monde, de loin. Cette distance désespère le personnage principal, Damiel :

It's great to live by the spirit to testify day by day for eternity, only what's spiritual in people's minds. But sometimes I'm fed up with my spiritual existence. Instead of forever hovering above, to end eternity and to tie to the earth "now and now" and no longer "forever" and "for eternity".

Selon moi, bien qu'à l'écriture, l'inconvenance de cette affirmation me saute aux yeux, Dorion adopte la posture de l'ange. Cette figure froisse d'ailleurs ses ailes avec beaucoup de douceur dans *Sans bord, sans bout du monde*²³⁸. Errant de par le monde, Berlin généralisé, Dorion ne se roule pas dans sa matérialité, ne se frotte pas à la chair des passants qu'elle croise, ne participe à l'univers que par une veille attentive, inquiète et empathique, ce que corrobore ainsi Pierre Nepveu : « Il y a quelque chose d'élevé, de noble dans cette manière de témoigner qui se situe loin du tumulte des bulletins de nouvelles²³⁹. »

Élevée, noble, spirituelle, cette posture se traduit par une esthétique sobre. Chez Wenders, alors que l'œil des mortels, saltimbanques déchirés, capte l'éventail des couleurs de l'existence, les anges voient la vie en noir et blanc, épure sensorielle de qui n'a pas corps. Semblablement, peu qualificative et anecdotique, archétypale, peu sensuelle, *blanche*, l'écriture de Dorion tient à distance la substance du monde, sa moelle, son extravagante saveur. De ce fait, elle rejette le grotesque, le carnavalesque, les ruptures rythmiques, syntaxiques, tonales et sémantiques, qui traduiraient la turpitude, la violence, la

²³⁸ « Un jour il faut cesser de demander/à la parole ce qu'elle ne sait./Alors l'ange approche à nouveau/un murmure se fait entendre/qui ouvre les ailes de chaque chose » (SBSBM, p. 39); « Tu regardes/tu es regardé/par le ciel, offert/à la gravité/de ce silence bleu./Tu retiens l'ombre/et la lumière/sous tes ailes/puis les redonnes à la terre » (SBSBM, p. 71); « Tu voles en nous et nous volons/à travers toi/reviennent ces ailes/perdues, oubliées, devenues/invisibles sur la terre » (SBSBM, p. 74); « Nous restons sur la passerelle/ne sachant ouvrir les ailes/et nous abandonner au vide. » (SBSBM, p. 104)

²³⁹ Pierre Nepveu, « Préface » à *D'argile et de souffle*, *Op. cit.*, p. 9.

mitraille, le rythme assourdissant, l'hallucination, la poisse – sang, bave, morve, boue – de l'existence mortelle, singulière, concrète, et de l'histoire vécue. Rigoureuse, claire, ordonnée, elle donne lettre à une beauté angélique qui, parce que « [t]out ange est terrifiant ²⁴⁰ », donne le vertige.

Selon Hannah Arendt, « la beauté est la manifestation même de la permanence²⁴¹ ».

Les objets culturels qui en sont imprégnés lancent un défi au passage du temps. Cette quête de beauté éperdue, difficile – « Quelle chute d'anges, dans l'impossible beauté, quel souffle cerné d'ombre, frappe l'écueil? » (PM, p. 95) –, qui lutte contre la fatalité du temps, Dorion la mène avec beaucoup de dignité et de constance. Or, l'esthétique de son plus récent recueil, dont j'ai peu parlé, bifurque significativement. Elle renoue avec la matière et une relative trivialité. Soudain, les « paupières [du crépuscule] mâchonnent mon visage/– peut-être mon âme dans sa bouche/est-elle en train de se faire/et de se défaire » (RL, p. 86); soudain, « [i]l reste des taches de vie/au bord des jours, ces visages/que l'ombre a cessé d'enfouir » (RL, p. 31); soudain « des cerfs-volants dévorent le ciel/et promènent dans leur bec/ces haillons de silence/Un siècle essaimé – l'image s'achève – parmi les aboiements, les klaxons » (RL, p. 27). La syntaxe déchiquetée, un lexique plus prosaïque, l'humour, la fureur s'assurent de créer « un monde en mesure/d'accomplir les vies innombrables [...] /de la matière – accouplées, unies, légères ». (RL, p. 103) *Ravir : les lieux* fait un pied de nez à la gravité céleste des œuvres précédentes, rabat le caquet du haut lyrisme, car maintenant, lorsqu'un fragment du corps (bien moins noble que les yeux ou le visage, auxquels on était habitué) s'élance vers le ciel, « quand tu lèves les bras, l'insecte/plane au-dessus du puits ».

²⁴⁰ Rainer Maria Rilke, *Élégies de Duino/Sonnets à Orphée*, Paris, Gallimard, 1994, p. 37.

²⁴¹ Hannah Arendt, *Op. cit.*, p. 279.

(RL, p. 31) La bestiole, larve sujette aux métamorphoses, accompagne cette mue poétique, qui éraille d'humanité une voix sublime.

Mais, même moins éthérée, altérée voire légèrement déchuë, cette voix demeure foncièrement étrangère au tohu-bohu ambiant, matérialiste et relâché, qu'on retrouve dans le discours social des années quatre-vingt, et notamment dans les médias. Littéralement, elle persiste, avec beaucoup de discipline, à dire *l'essentiel*, afin d'y mener le lecteur. Pour Heidegger, qui, à partir d'un vers de Hölderlin et d'une lecture des sonnets et élégies de Rilke, réfléchit au rôle « des poètes en temps de détresse ²⁴² », il appartient à ceux-ci, aux graves chanteurs, comme il les désigne, d'éprouver la trace des « dieux enfuis » et de retenir le sacré, de le faire passer dans leur parole. Ceci se traduit par une attention à l'invisible, dont la collectivité des mortels demeure ignorante. De l'avis de Heidegger, cette inconnaissance, cette inconscience généralisées génèrent l'étroitesse et la pauvreté de ce temps, moderne : « L'époque est indigente non seulement parce que Dieu est mort, mais encore parce que les mortels connaissent à peine leur être-mortel, et qu'ils en sont à peine capables. Les mortels ne sont toujours pas en propriété de leur essence ²⁴³. » Le poète angélique, essentialiste, pour le philosophe, ouvre l'être désarçonné à une vérité métaphysique qui le sauve de l'abîme, de la nuit, de la détresse, et conduit à une forme de salut ²⁴⁴. Sans aller aussi loin, je vois en Dorion l'un de ces créateurs exigeants, dont la parole séjourne infiniment *au cœur de l'être*, et qui, résistant à une culture qui favorise la

²⁴² Le temps de détresse, la nuit du monde, la nuit sacrée désignent, dans « Pourquoi les poètes? », et selon la perspective de Hölderlin, un âge « historial » où le dieux s'évanouissent. Seul le poète perçoit alors tout ce qui peut rattacher le mortel au divin : « Être poète en temps de détresse, c'est alors : chantant, être attentif à la trace des dieux enfuis. Voilà pourquoi, au temps de la nuit du monde, le poète dit le sacré. Voilà pourquoi, dans la langue de Hölderlin, la nuit du monde est la " nuit sacrée ". » p. 327

²⁴³ Martin Heidegger, *Op. cit.*, p. 329-330.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 384.

confection individuelle d'un sens de fortune, interroge les lieux, présence et beauté, où niche encore un sens transcendant, à la fois vaste et fragile.

BIBLIOGRAPHIE

A. Écrits d'Hélène Dorion

a. Corpus principal

DORION, Hélène, *Un visage appuyé contre le monde*, avec quatre dessins de Marc Garneau, Chaillé-sous-les-Ormeaux (France) /Saint-Lambert, Le Dé bleu /Le Noroît, 1990.

DORION, Hélène, *Sans bord, sans bout du monde*, Paris, La Différence, 1995.

b. Corpus secondaire – recueils

DORION, Hélène, *L'intervalle prolongé* suivi de *La chute requise*, avec cinq dessins de l'auteure, Saint-Lambert, Le Noroît, 1983.

DORION, Hélène, *Hors champ*, Saint-Lambert, Le Noroît, 1985.

DORION, Hélène, *Les retouches de l'intime*, avec le parcours photographique de Louise Chatelain, Saint-Lambert, Le Noroît, 1987.

DORION, Hélène, *Les corridors du temps*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, 1988.

DORION, Hélène, *La vie, ses fragiles passages*, Chaillé-sous-les-Ormeaux (France), Le Dé bleu, 1990.

DORION, Hélène, *Les états du relief*, Chaillé-sous-les-Ormeaux (France)/Montréal, Le Dé bleu /Le Noroît, 1993 (1991).

DORION, Hélène, *Les murs de la grotte*, Paris, La Différence, 1998.

DORION, Hélène, *Passerelles et poussières*, Rimbach (Allemagne), Éditions IM Wald, 2000.

DORION, Hélène, *Pierres invisibles*, encres de Julius Baltazar, Saint-Benoît-du-Saut, Tarabuste, 1998/Saint-Hippolyte, Le Noroît, 1999.

DORION, Hélène, *L'issue, la résonance du désordre* suivi de *L'empreinte du bleu*, gravures de Marc Garneau, Saint-Hippolyte, Le Noroît, 1999 (1994).

DORION, Hélène, *Portraits de mer*, Paris, La Différence, 2000.

DORION, Hélène, *D'argile et de souffle*, Montréal, Typo, 2002.

DORION, Hélène, *Jours de sable*, Montréal, Leméac, 2002.

DORION, Hélène, *Sous l'arche du temps*, Montréal, Leméac, 2003.

DORION, Hélène, *Ravir : les lieux*, Paris, La Différence, 2005.

DORION, Hélène, *La vie bercée*, Montréal, Les 400 coups, 2006.

DORION, Hélène, *Monde fragile, choses frêles. Poèmes 1983-2000*, Montréal, L'Hexagone, 2006.

c. Corpus secondaire – poèmes parus en revue, dans des collectifs ou inédits

DORION, Hélène, « Le sujet sans nom », paru sous le pseudonyme « Elle », *Urgences*, n° 20, mai 1988, p. 20.

DORION, Hélène, « Dans la nuit lancée », *Estuaire*, n° 50, automne 1988, p. 44-45.

DORION, Hélène, « Travaux du silence », *Arcade*, n° 21, printemps 1991, p. 49-52.

DORION, Hélène, « Passerelles et poussières », *Estuaire*, n° 61, automne 1991, p. 49-52.

DORION, Hélène, « Cinq poèmes », *Liberté*, n° 201, juin 1992, p. 11-13.

DORION, Hélène, « Privés de ce que nous sommes », *Moebius*, n° 57, automne 1993, p. 71-79.

DORION, Hélène, « Sans bord, sans bout du monde (extraits) », *Estuaire*, n° 76, février 1995, p. 13-17.

DORION, Hélène, « Poèmes », *Arcade*, n° 37, 1996, p. 17-18.

DORION, Hélène, « Origine », *Estuaire*, n° 88, 1997, p. 65.

DORION, Hélène, « Lettre à la matière », *Liberté*, n° 241, février 1999, p. 26-27.

DORION, Hélène, « Lettre des mondes », « Lettre de la douleur », « Lettre de la lumière », dans *Êtres femmes. Poèmes de femmes du Québec et de France*, Patin, Trois-Rivières, Le Temps des cerises, Les Écrits des Forges, 1999, p. 29-34.

B. Poésie et roman

BECKETT, Samuel, *Cap au pire*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1991 (1983).

BRAULT, Jacques, *Moments fragiles*, Montréal/Paris, Le Noroît/Le Dé bleu, 1997 (1984).

BRAULT, Jacques, *Trois fois passera* précédé de *Jouer et nuit*, Montréal, Éditions du Noroît, 1981.

CHARRON, François, *La beauté des visages ne pèse pas sur la terre*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, 1990.

CORBEIL, Marie-Claire, *Inlandsis* suivi de *Comment dire*, Montréal, Triptyque, 2000 (1990).

DURAS, Marguerite, « Les Mains négatives » dans *Le navire Night et autres textes*, Paris, Folio, 1986 (1979).

GRANDBOIS, Alain, *Poèmes*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1979.

HÉBERT, Anne, *Œuvre poétique 1950-1990*, Montréal, Boréal compact, 1993.

HUGO, Victor, *Les contemplations*, Paris, Les livre de poche, 1985.

JACCOTTET, Philippe, *Paysages avec figures absentes*, Paris, NRF, Poésie/Gallimard, 1970.

LAPOINTE, Paul-Marie, *L'espace de vivre : poèmes 1968-2002*, Montréal, L'Hexagone, 2004.

LECLERC, Rachel, *Rabatteurs d'étoiles*, Montréal, L'Hexagone, 2003 (1994).

LORANGER, Jean Aubert, *Les atmosphères*, Montréal, L. Ad. Morissette, 1920.

KUNDERA, Milan, *L'insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, 1984.

MIRON, Gaston, *L'homme rapaillé*, Montréal, Typo, 1998 (1971).

RILKE, Rainer Maria, *Élégies de Duino/Sonnets à Orphée*, Paris, Gallimard, 1994.

SACHS, Nelly, *Partage-toi, nuit*, Lagrasse, Verdier, 2005 (1961, 65, 66, 71).

SAINT-DENYS GARNEAU, Hector, *Regards et jeux dans l'espace et autres poèmes*, Montréal, Typo, 1999 (1937).

SAINT-DENYS GARNEAU, Hector, *Journal*, Montréal, Beauchemin, 1967 (1954).

SAINT-DENYS GARNEAU, Hector, *Lettres à ses amis*, Montréal, Les éditions HMH, 1967.

TURCOTTE, Élise, *La terre est ici*, Outremont, VLB éditeur, 1989.

TURCOTTE, Élise, *La voix de Carla*, Montréal, Leméac, 1999 (1987).

C. Articles, essais, mémoires et comptes-rendus

« Dossier Hélène Dorion », *Autre Sud*, Paris, no 4, mars 1999, p. 6-57.

« Extraits du commentaire de Hervé Gay à propos du livre de Hélène Dorion, *Sans bord, sans bout du monde* », Émission diffusée par la Société Radio-Canada, le 27 novembre 1995.

Nous voyagerons au cœur de l'être. Autour d'Hélène Dorion, sous la direction de Paul Bélanger, Montréal, Éditions du Noroît /Chemins de Traverse, 2004, 126 p.

BISSONETTE, Thierry, « Vers l'épique de l'intime », *Nuit blanche*, Montréal, no 73, hiver 1998-1999, p. 15-18.

BONNEFOY, « Absence de la poésie? », *Le Débat*, Paris, no 54, 1989.

BROGNIET, Éric, « Poésie québécoise », *Source. Revue de la Maison de poésie*, Namur, Mai 1992.

CADORET, Isabelle, *Le sujet lyrique chez Hélène Dorion*, Québec, mémoire de maîtrise, Faculté des études supérieures, Université Laval, Mai 2000, 99 p.

CADORET, Isabelle, « N'être rien qu'un instant /de l'univers : l'expérience du temps et de l'espace chez Hélène Dorion », *Études françaises*, Volume 39, no 3, 2003, p. 103-116.

CHAMBERLAND, Roger, « Un visage appuyé contre le monde », *Québec français*, no 80, hiver 1991, p. 16.

DAVID, Carole, « Hélène Dorion, "La vie, ses fragiles passages" et "Un visage appuyé contre le monde" », *La poésie au Québec*, Revue critique, 1990.

DURAZZO, François-Michel, « Le voyage initiatique dans "Portraits de mers" », *Liberté*, février 2001.

FLAMAND, Jacques, « Recension », *Envol : revue de poésie*, Vol. III, no 4, Ottawa, 1995.

LOVELOCK, Yann, « Fixing the fractions : Hélène Dorion's ars amatoris », *Poesie Europe*, Allemagne, 1992.

LOVELOCK, Yann, « Sans bord, sans bout du monde », *Oasis*, Angleterre, mars 1997.

MALENFANT, Paul Chanel, « Traités de sagesse », *Estuaire*, no 98, septembre 1999.

MALENFANT, Paul Chanel, « *Lettres, fragments du discours amoureux* », *Voix et Images*, no 47, hiver 1991.

MONTPETIT, Caroline, « Hélène Dorion : Passage du temps », entretien, Montréal, *Le Devoir*, le samedi 16 septembre 2000.

NEPVEU, Pierre, « Préface » à l'anthologie *D'argile et de souffle*, Montréal, Éditions Typo, 2002, p. 7-23.

NEPVEU, Pierre, « Paysages de la poésie québécoise actuelle », dans *Intérieurs du Nouveau Monde, essais sur les littératures du Québec et des Amériques*, Montréal, Boréal, 1998, p. 219-233.

NEPVEU, Pierre, « Paysages du sujet », dans *Intérieurs du Nouveau Monde*, Montréal, Boréal, 1998, p. 157-177.

PARÉ, François, « Hélène Dorion, hors champ », *Voix et Images*, no 71, hiver 1999, p. 337-347.

PELLETIER, Benoît, « Un visage appuyé contre le monde », *Nuit blanche*, no 4, septembre, octobre, novembre 1990.

D. Arrière-plan conceptuel

a) Théorie, essais

Penseurs grecs avant Socrate. De Thalès de Milet à Prodicos, Paris, GF-Flammarion, 1964.

ANCELOVICI, Marcos, DUPUIS-DÉRI, Francis, *L'archipel identitaire*, Montréal, Boréal, 1997.

ARENDT, Hannah, *La crise de la culture*, Montréal, Gallimard, folio essais, 1972 (1954).

AUGÉ, Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.

AUGÉ, Marc, *Le sens des autres. Actualité de l'anthropologie*, Paris, Fayard, 1994.

AUGÉ, Marc, *Le temps en ruines*, Paris, Galilée, 2003.

BADINTER, Elisabeth, *L'un est l'autre*, Paris, Le Livre de poche, 1986.

BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1961.

BAUDRILLARD, Jean, *Simulacres et simulation*, Paris, Éditions Galilée, 1981.

BAUDRILLARD, Jean, *La société des objets*, Paris, Gallimard, 1968.

BESSE, Jean-Marc, « Entre géographie et paysage, la phénoménologie » dans *Voir la terre, six essais sur le paysage et la géographie*, Arles, Actes Sud et ENSP /Centre du paysage, 2000, p. 115-145.

BIRON, Michel, *L'absence du maître*, Montréal, PUM, 2000.

BLANHOT, Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.

BOISVERT, Yves, *Le postmodernisme*, Montréal, Éditions du Boréal, 1995.

BRAULT, Jacques, *La poussière du chemin*, Montréal, Éditions du Boréal, 1989.

BRAULT, Jacques, *Chemin faisant*, Montréal, Éditions du Boréal, 1994.

BRODA, Martine, *L'amour du nom : essai sur le lyrisme et la lyrique amoureuse*, Paris, Éditions José Corti, 1997.

COLLOT, Michel, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, PUF écriture, 1989.

COLLOT, Michel, *La matière-émotion*, Paris, PUF, 1997.

COLLOT, Michel, « Phénoménologie et expérience littéraire » dans *L'Étrangère*, Bruxelles, 2004.

CONNOR, Steven sous la dir. de, *The Cambridge Companion to Postmodernism*, Cambridge, The Cambridge University Press, 2004.

CORBIN, Alain, *L'homme dans le paysage*, Paris, Les Éditions Textuel, 2001.

DESSONS, Gérard, *Introduction à l'analyse du poème*, Paris, Nathan, 2000.

DERRIDA, Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, 1967.

DUMONT, Fernand, *Le lieu de l'homme. La culture comme distance et mémoire*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2005 (1968).

DUMONT, Fernand, *Raisons communes*, Montréal, Boréal, 1997, (1995).

DUMONT, Fernand, *L'avenir de la mémoire*, Montréal, Nuit blanche éditeur, 1995.

DUMONT, François, *La poésie québécoise*, Montréal, Boréal, 1999.

FINKELKRAUT, Alain, *La défaite de la pensée*, Paris, Gallimard, Folio, 1987.

- FRIEDRICH, Hugo, *Structure de la poésie moderne*, Paris, Le Livre de Poche, 1999.
- FOURCAUT, Laurent, *Lectures de la poésie française moderne et contemporaine*, Paris, Éditions Nathan, 1997.
- FRYE, Northrop, *Pouvoirs de l'imagination*, Montréal, Éditions HMH, 1969.
- FUKUYAMA Francis, *La fin de l'histoire et le dernier homme*, Paris, Flammarion, 1992.
- GAGNON, Madeleine, *La poésie québécoise actuelle*, Longueuil, Le Préambule, coll. L'univers des discours, 1990.
- GUSDORF, Georges, *La parole*, Paris, Presses universitaires de France, 1966 (1952).
- HABERMAS, Jürgen, *Le discours philosophique de la modernité*, Paris, Gallimard, 1988.
- HAMEL, Jean-François, *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, Paris, Éditions de Minuit, 2006.
- HEIDEGGER, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 2004 (1949).
- JENNY, Laurent, *La parole singulière*, Paris, Belin, 1990.
- LEVINAS, Emmanuel, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, Paris, Le livre de poche, 1971.
- LIPOVETSKY, Gilles, *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, folio essais, 1993 (1983).
- LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979.
- MAULPOIX, Jean-Michel, *La poésie comme l'amour. Essai sur la relation lyrique*, Paris, Mercure de France, 1998.
- MAULPOIX, Jean-Michel, *Du lyrisme*, Paris, José Corti, 2000.
- MILOT, Pierre, *La camera obscura du postmodernisme*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1988.
- NEPVEU, Pierre, *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, 1988.
- NEPVEU, Pierre, *Les mots à l'écoute. Poésie et silence chez Fernand Ouellette, Gaston Miron et Paul-Marie Lapointe*, Montréal, Éditions Nota bene, 2002 (1979).
- NEPVEU, Pierre, *Lecture des lieux*, Montréal, Boréal, 2004.

NIETSCHE, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Gallimard, folio essais, 1985 (1968).

NIETSCHE, Friedrich, *Par delà le bien et le mal*, Paris, Hachette, 2004 (1948).

NOVARINA, *Devant la parole*, Paris, P.O.L., 2006 (1999).

NORA, Pierre, « Entre mémoire et histoire, la problématique des lieux » dans *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1997, pp. 23-43.

PAZ, Octavio, *L'autre voix. Poésie et fin de siècle*, Paris, Gallimard, 1990.

PINSON, Jean-Claude, *Sentimentale et naïve. Nouveaux essais sur la poésie contemporaine*, Paris, Champ Vallon, 2002.

PINSON, Jean-Claude, *Habiter en poète*, Paris, Champ Vallon, 1995.

RANCIÈRE, Jacques, *La parole muette. Essais sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette Littératures, 1998.

RANCIÈRE, Jacques, *La chair des mots : politiques de l'écriture*, Paris, Galilée, 1998.

RICHARD, Jean-Pierre, *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Seuil, 1981 (1964).

RICHARD, Jean-Pierre, « Sur la critique thématique » dans *L'Étrangère*, Bruxelles, 2004, (conférence prononcée à Venise en 1975).

RICOEUR, Paul, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.

RICOEUR, Paul, *Temps et récit*, Paris, Seuil, 1983.

STEINER, Georges, *Langage et silence*, Paris, Seuil, 1969.

STEINER, Georges, *Le sens du sens (Real Presences)*, Paris, Vrin, 1988.

STIERLE, Karleinz, « Identité du discours et transgression lyrique » dans *Poétique*, no 32, 1977.

SUPERVIELLE, Baron Silvia, *L'alphabet du feu. Petites études sur la langue*, Paris, Gallimard, 2007.

TAYLOR, Charles, *Grandeur et misère de la modernité*, Montréal, Éditions Bellarmin, 1992.

TAYLOR, Charles, *Les sources du moi. La formation de l'identité moderne*, Montréal, Boréal, 1998.

TOFFLER, Alvin, *Le choc du futur*, Paris, Éditions Denoël, 1971.

WATTEYNE, Nathalie sous la dir. de, *Lyrisme et énonciation lyrique*, Québec/France, Éditions Nota bene et Presses universitaires de Bordeaux, 2006.

b) Analyses littéraires diverses

BOURGEAULT, Jean-François, *Le séjour de l'essaim : métaphore et multiplicité ontologique chez Philippe Jaccottet*, Montréal, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2001, 111 p.

DOLCE, Nicoletta, *La porosité du monde, l'écriture de l'intime chez Louise Warren et Paul Chamberland*, Montréal, thèse de doctorat, Université de Montréal, 2007, 295 p.

HUTCHEON, Linda, et Mark A. Cheetam, *La mémoire postmoderne. Essais sur l'art canadien contemporain*, Montréal, Liber, 1992.

LAROSE, Karim, « De l'appel des mots à l'appel du monde. L'expérience poétique chez Saint-Denys Garneau et Anne Hébert », *Cahiers Anne Hébert*, no 7, 2007.

LAROSE, Karim, « Saint-Denys Garneau et le vol culturel », *Études françaises*, vol. 37, no 3, 2001.

MAZZARO, Jerome, *Postmodern American Poetry*, Chicago, University of Illinois Press, 1980.

MICHAUD, Ginette, « Récits postmodernes? », *Études françaises*, 21, 3 (1985-86).

PATERSON, Janet, *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, P.U.O., 1993 (1990).

RIENDEAU, Pascal, *La cohérence fautive. L'hybridité textuelle dans l'œuvre de Normand Chaurette*, Montréal, Nuit Blanche éditeur, 1997.